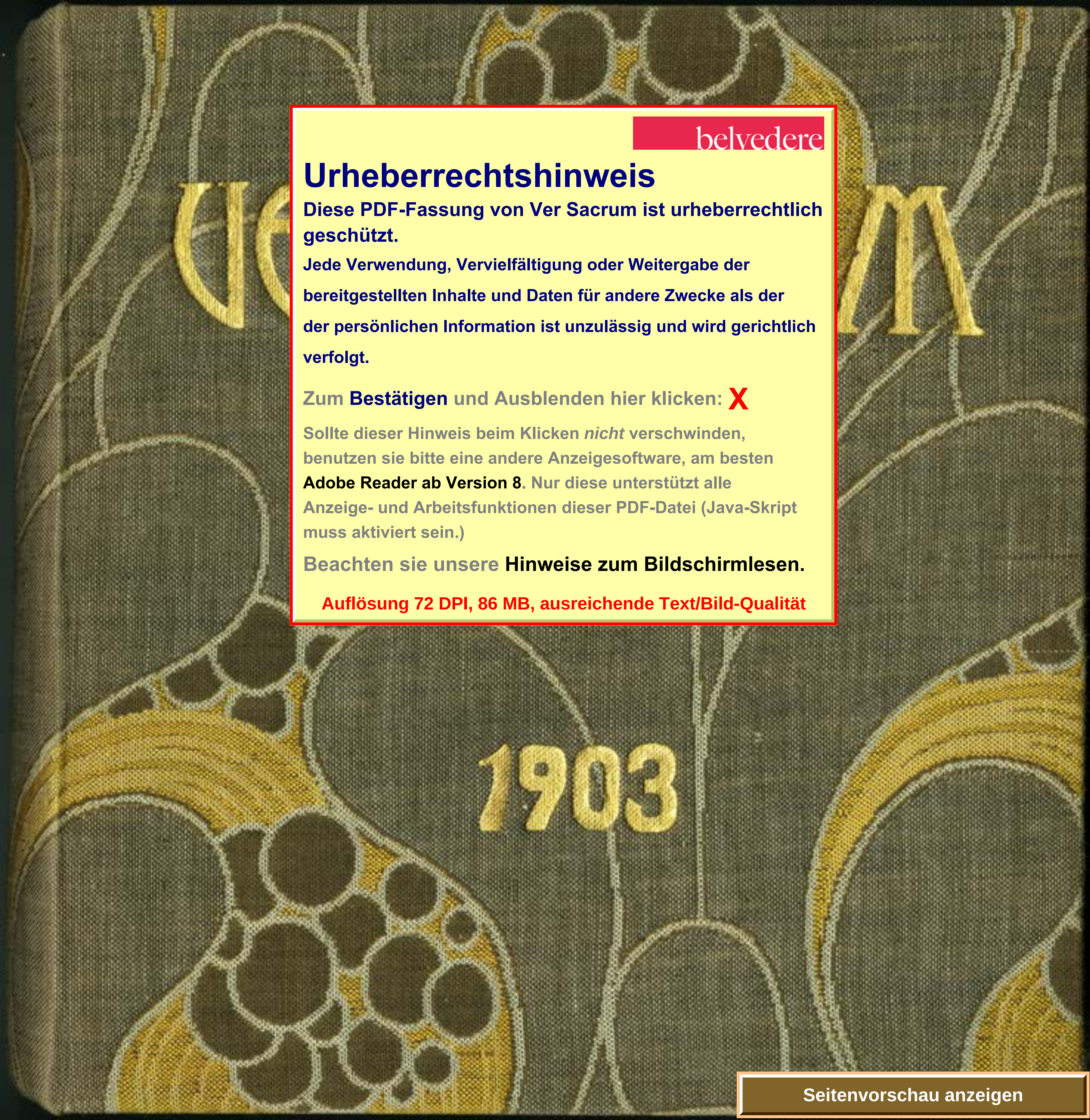
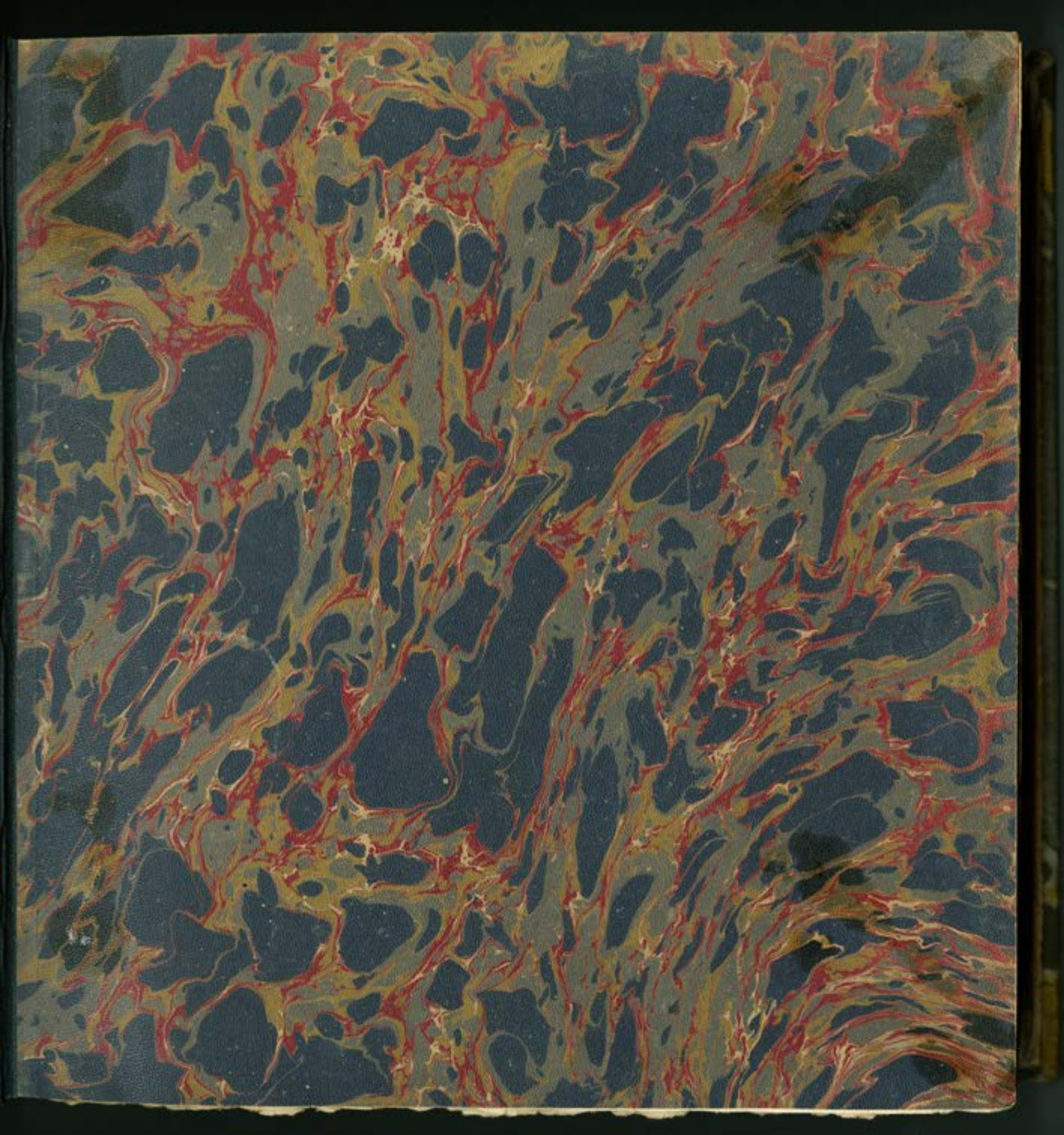


VER SACRUM
1903





Einzelseiten (Dieser Button ist auf allen Seiten. Beschriftung nur bei Maus im Feld)

Hinweise zum Bildschirmlesen

Diese digitale **Ver Sacrum** Fassung ist für das **Lesen und Bearbeiten am Bildschirm** vorbereitet. Die nachfolgend beschriebenen Hilfen funktionieren ab Adobe Reader 7 (teilweise in andere PDF- Anzeigen). Beim Start wird Ver Sacrum in Doppelseitenansicht und mit Seitenvorschau-Navigation angezeigt.
Im **oberen Seitenbereich** finden Sie auf allen Seiten unsichtbare **Buttons** zum Umschalten auf Einzelseiten bzw. in Einzelseitenansicht zum Umschalten auf Doppelseiten.
Im **unteren** Seitenbereich sind Buttons zum Umschalten auf das ***Inhaltsverzeichnis*** **im Lesezeichen-Fenster** und zurück zur Seitenvorschau.




Wenn das Hand-Werkzeug über dem Text einen Pfeil wie in der vergrößerten Abbildung enthält (nur Adobe Reader und Acrobat), wird durch Klicken in den Text dieser **vergrößert**. Erneuter Klick zeigt den nächsten Abschnitt. Am Ende des Kapitels oder z.B. dieses Hilfe-Textes springt die Anzeige zur Ausgangsansicht zurück.



Bei Verwendung des **Auswahlwerkzeuges**, um z.B. Text zum Kopieren zu markieren, ist diese Vergrößerungsfunktion nicht aktiv.

Der Text wurde mit **Texterkennung** digital lesbar, kopierbar und damit auch ***durchsuchbar*** gemacht.

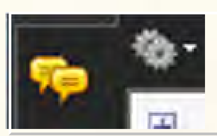
GUSTAV **KLIMT** J. M. AUCHENTALLER FERDINAND ANDRI OTTO FRIEDRICH Secretär FRANZ
KLIMT GUSTAV OM. 5, 150, 173, 315 KHIRR HEINRICH OM. 180 KÖNIG FRIEDRICH
von **Klimt** und der Protest der Professoren 151 = , Die k. und k.
Gustav **Klimt** OM. „Pallas" der Wahl der Arbeiten ist demnach der, auf unsere
KLIMT. Maler CARL MOLL, Oberbaurath Prof. OTTO WAG= NER. Das von ihnen bestimmte
GUSTAV **KLIMT** OM. „
VON **KLIMT** UND DER PROTEST DER PROFESSOREN. „In unserer Cultur ist der Aufnehmende
brachte **Klimts** „Philosophie", das erste der drei Deckenbilder, die der Künstler im Staatsauftra

Übersichtliche **Suchergebnisse** erhalten Sie mit der **>Erweiterten Suche im Menü >Bearbeiten** (Umschalt+Strg+F), Sie ermöglicht neben einfachen Suchworten auch komplexe Abfragen (s. unteren Rand des Fensters) in *allen* Ver Sacrum Bänden.

Bei der *partiellen* Nachbearbeitung der Texterkennung wurde auf Namen geachtet. Beim Suchen ist die *uneinheitlich* verwendete **ältere Rechtschreibung** zu beachten z.B. „Plakat" und „Placatskizze". Schmuckleisten wurden von der Texterkennung in Zeichenfolgen umgesetzt. Typische Texterkennungsfehler insbesondere in den Bildtiteln sind „o" statt „c", „ii" oder „ff" statt „ü", „n" statt „h".




Sie können Text und Grafiken **markieren** und **Kommentare** einfügen (siehe > Werkzeuge) sowie Dokumente, als Kommentare hinzufügen.



Im **Kommentare-Fenster** können Sie die Kommentare sortieren, beantworten, als FDF-Datei exportieren und Kommentare von Anderen importieren.

Mit der *Erweiterten Suche* können auch die Kommentare durchsucht werden.

Lesezeichen anzeigen (Dieser Button ist auf allen Seiten. Beschriftung nur bei Maus im Feld)



MITTEILUNGEN DER VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS

VER SACRUM



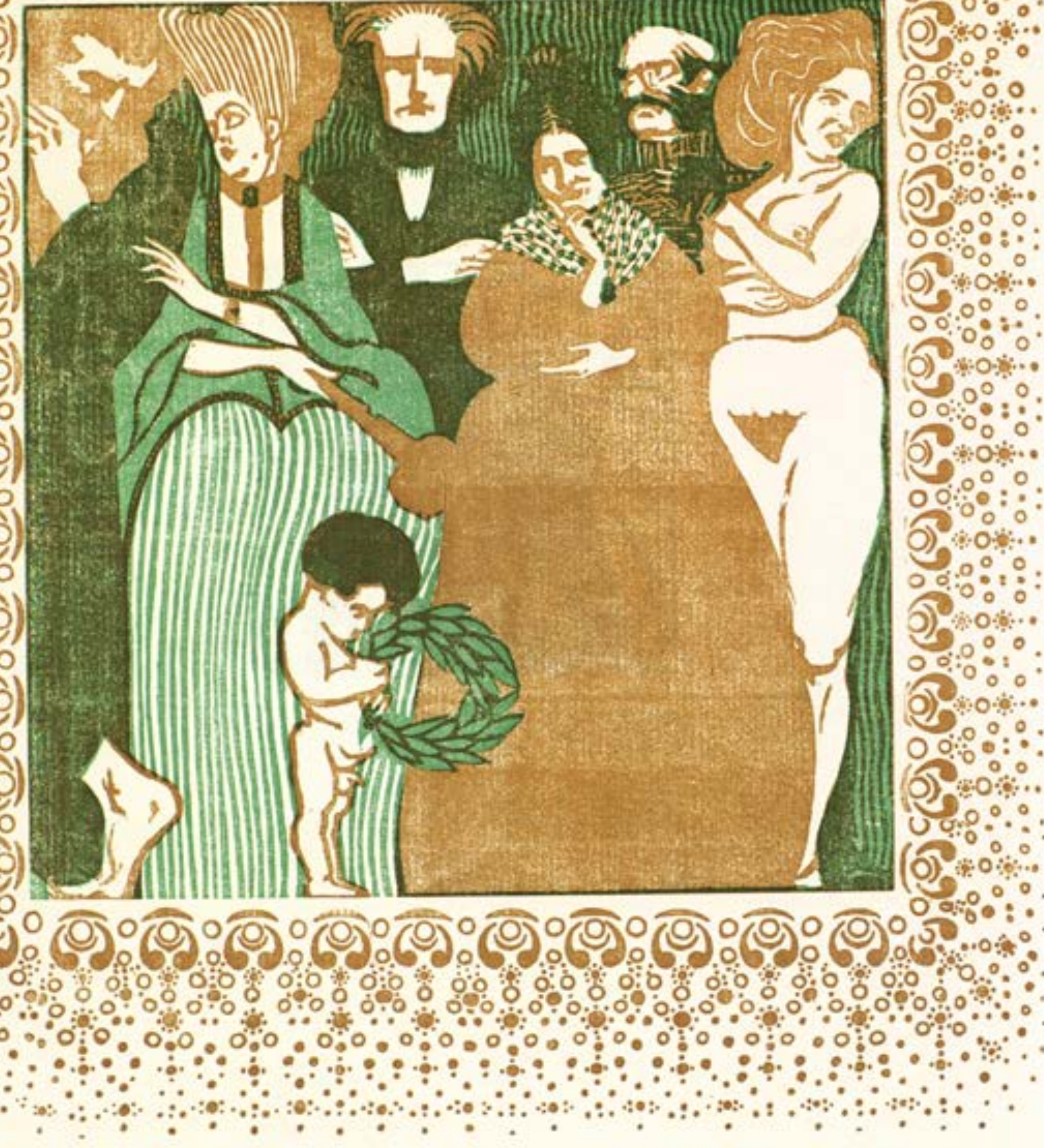
VI. JAHR





VER SACRUM KALENDER

□ 1903 □

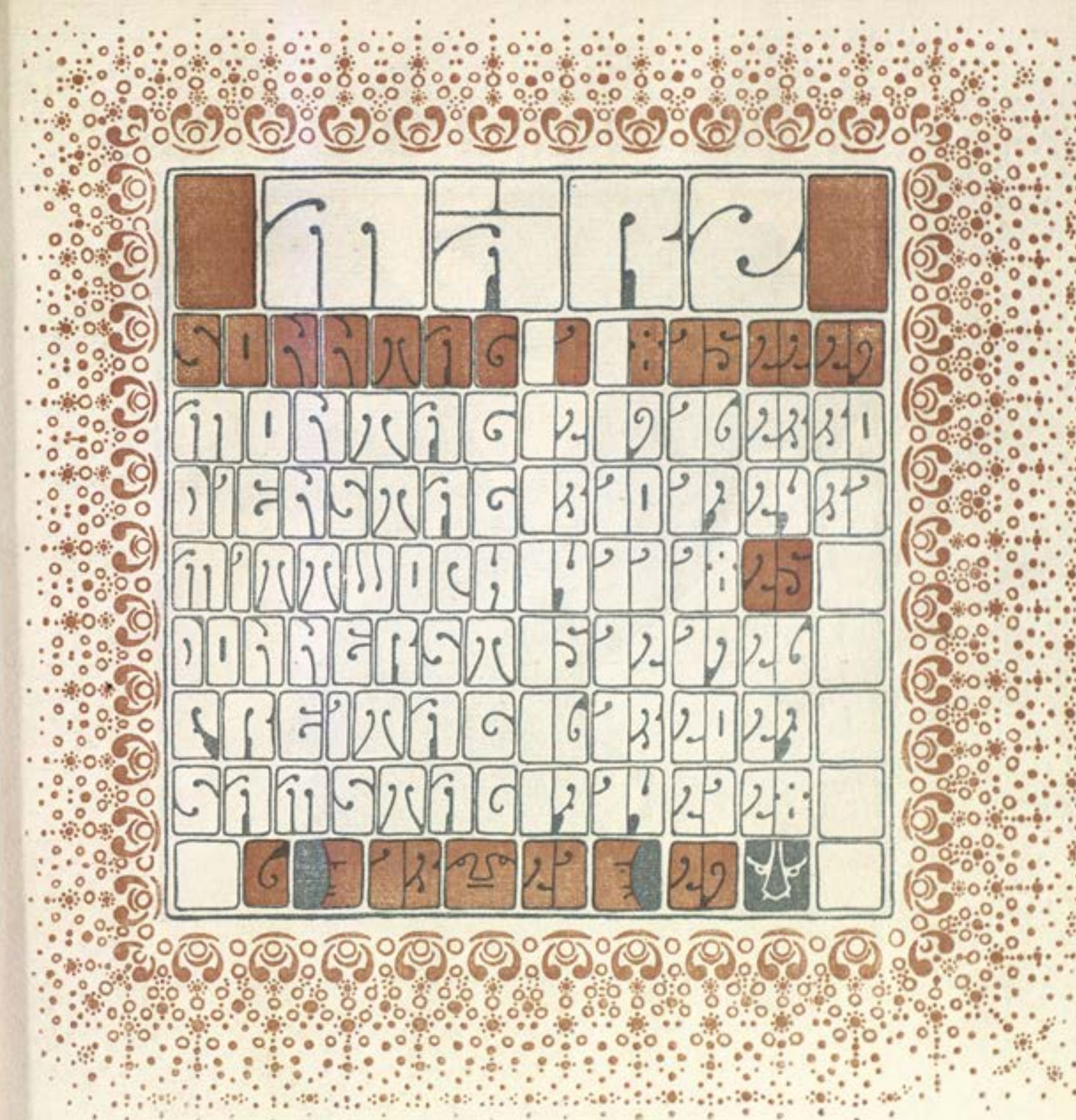



JÄNNER
SONNTAG 4 11 18 25
MONTAG 5 12 19 26
DIENSTAG 6 13 20 27
MITTWOCH 7 14 21 28
DONNERSTA 1 8 15 22 29
FREITAG 2 9 16 23 30
SAMSTAG 3 10 17 24 31
6 13 20 28




FEBRUAR
SONNTAG 1 8 15 22
MONTAG 2 9 16 23
DIENSTAG 3 10 17 24
MITTWOCH 4 11 18 25
DONNERSTAG 5 12 19 26
FREITAG 6 13 20 27
SAMSTAG 7 14 21 28





MÄRZ

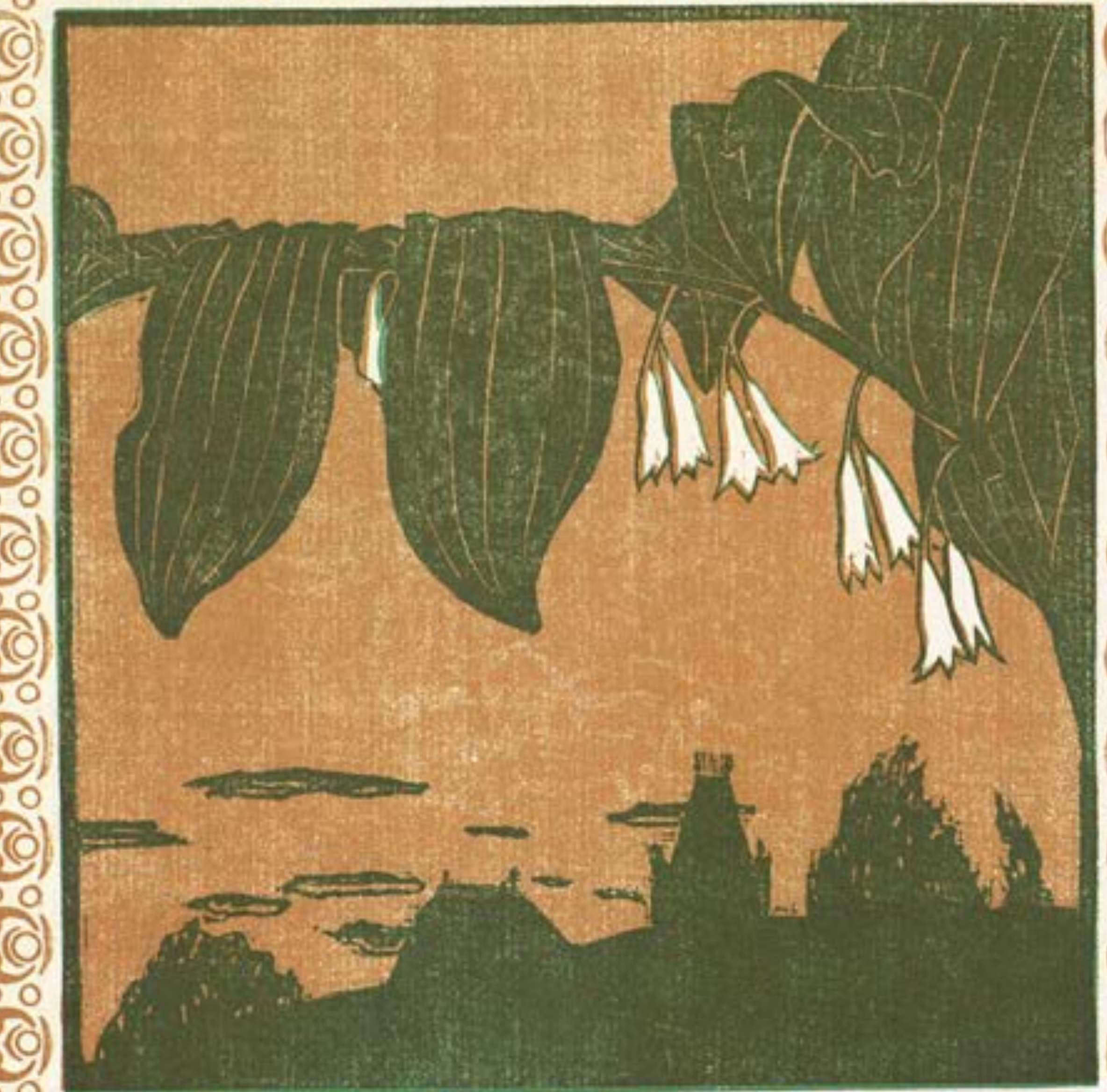
SONNTAG	1	8	15	22	29
MONTAG	2	9	16	23	30
DIENSTAG	3	10	17	24	31
MITTWOCH	4	11	18	25	
DONNERSTAG	5	12	19	26	
FREITAG	6	13	20	27	
SAMSTAG	7	14	21	28	
	6	13	21	29	



APRIL

SONNTAG		5	12	19	26
MONTAG		6	13	20	27
DIENSTAG		7	14	21	28
MITTWOCH	1	8	15	22	29
DONNERST	2	9	16	23	30
FREITAG	3	10	17	24	
SAMSTAG	4	11	18	25	

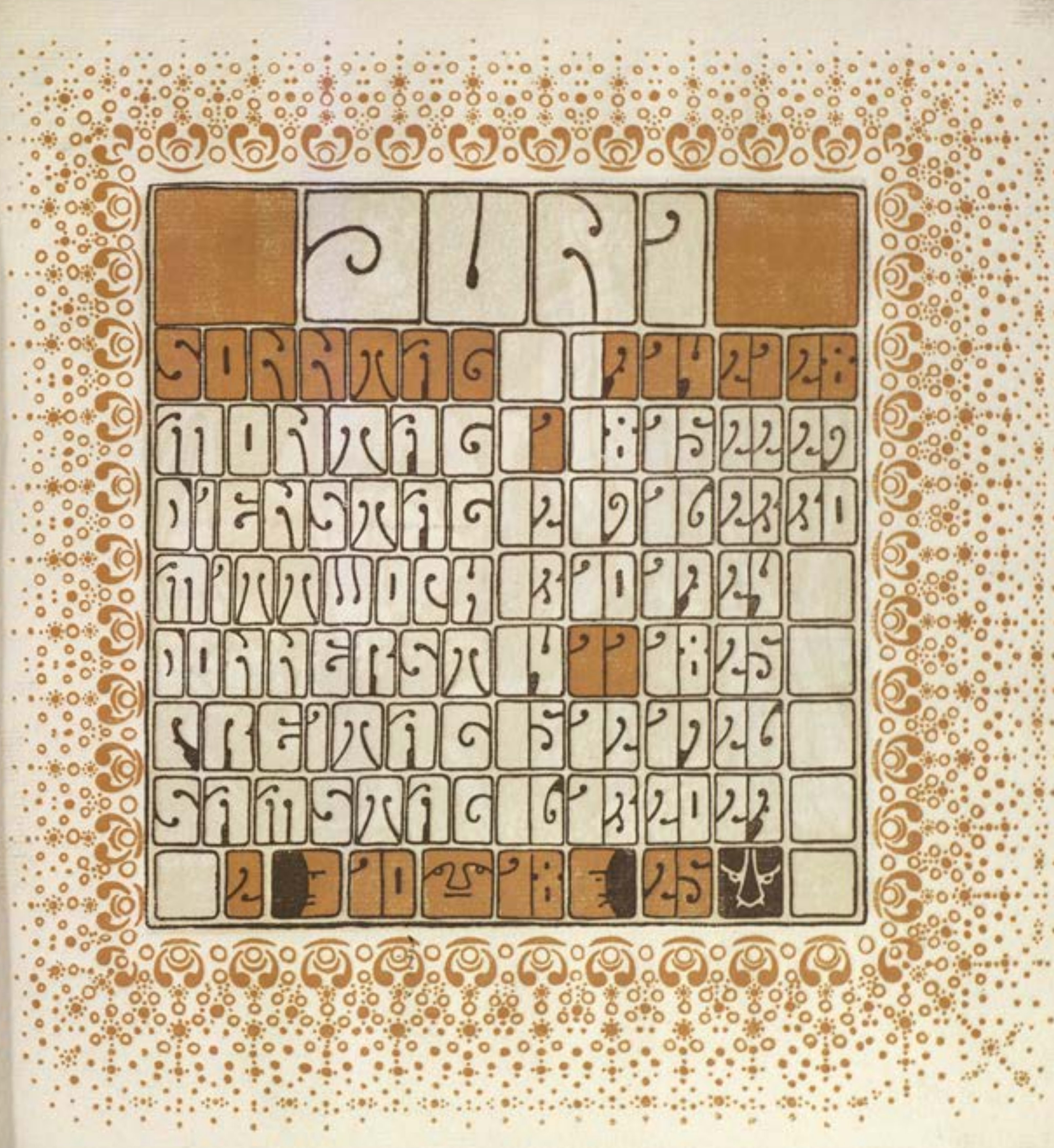
5 12 19 27



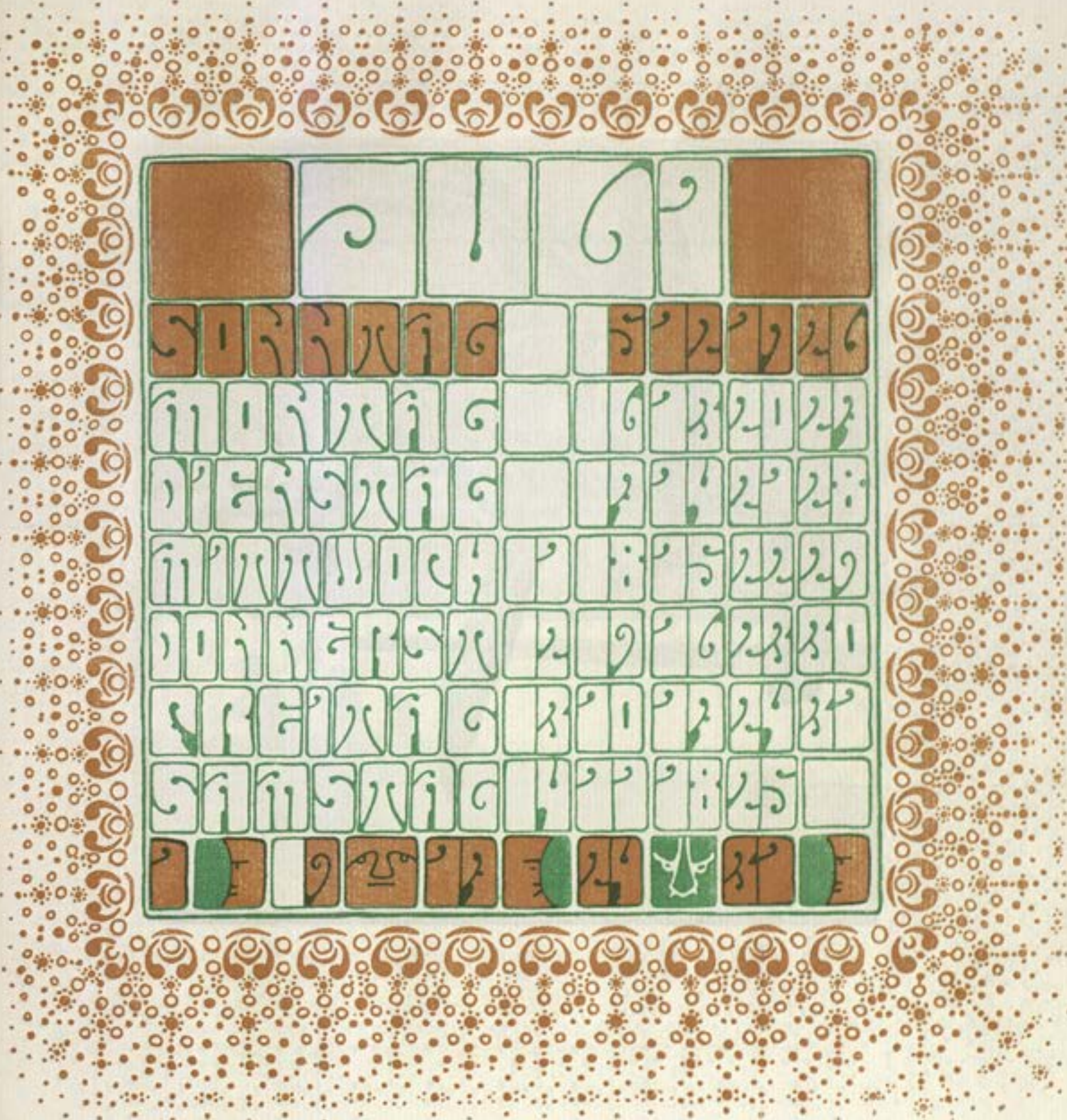
MAI

SONNTAG	31		3	10	17	24
MONTAG			4	11	18	25
DIENSTAG			5	12	19	26
MITTWOCH			6	13	20	27
DONNERSTA			7	14	21	28
FREITAG		1	8	15	22	29
SAMSTAG		2	9	16	23	30



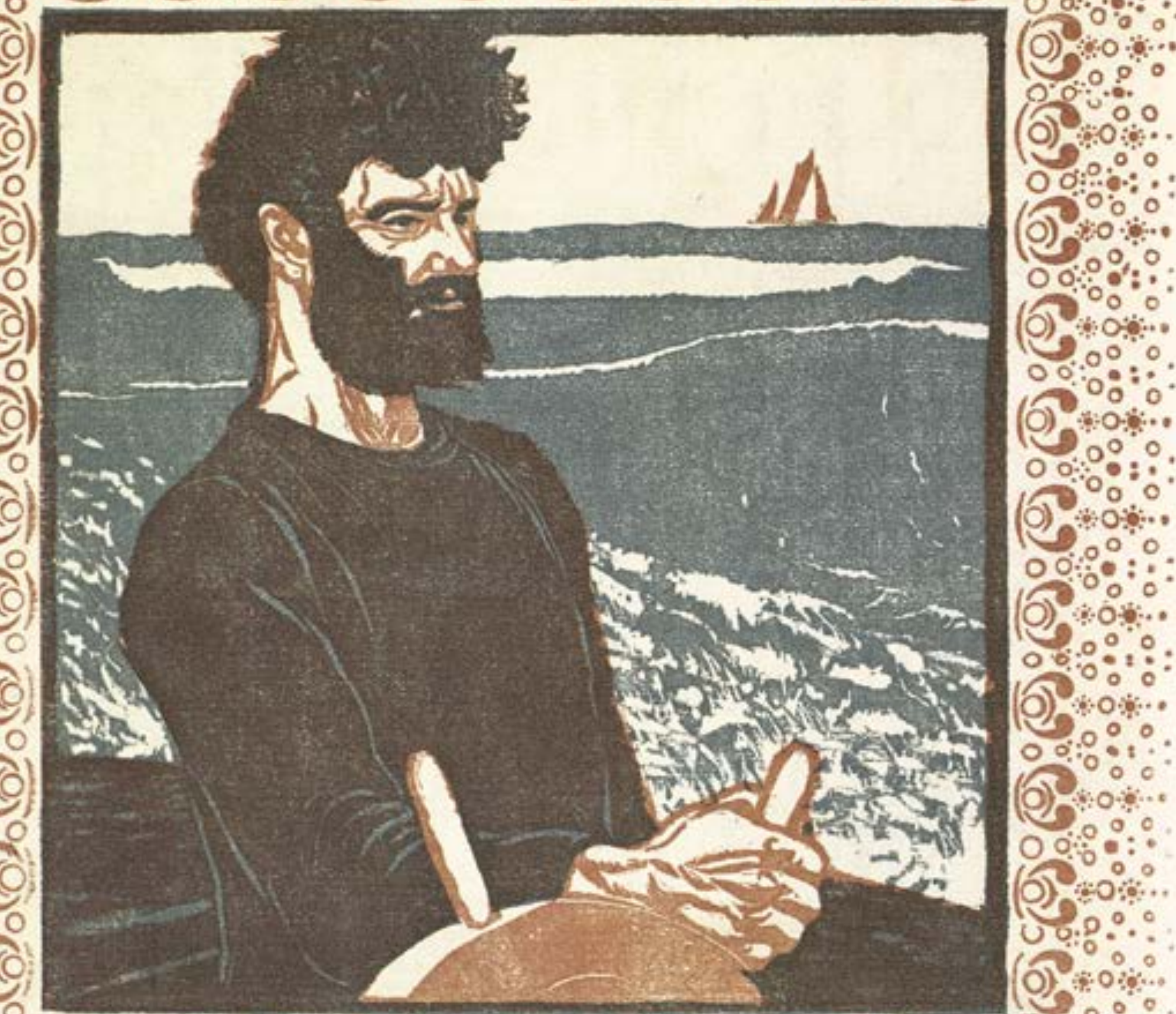

JUNI
SONNTAG 7 14 21 28
MONTAG 1 8 15 22 29
DIENSTAG 2 9 16 23 30
MITTWOCH 3 10 17 24
DONNERSTAG 4 11 18 25
FREITAG 5 12 19 26
SAMSTAG 6 13 20 27
2 10 18 25

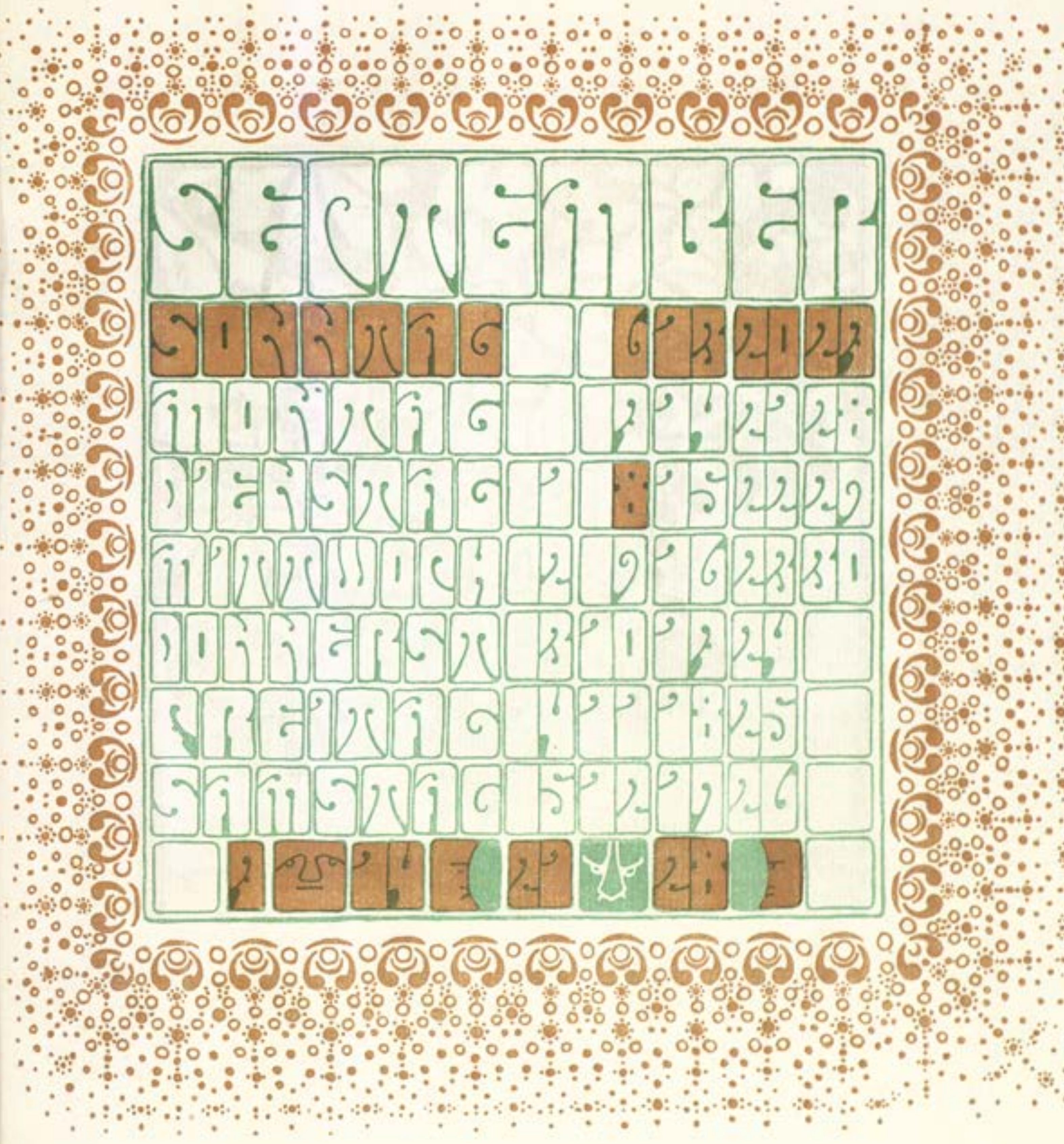



JULI
SONNTAG 5 12 19 26
MONTAG 6 13 20 27
DIENSTAG 7 14 21 28
MITTWOCH 1 8 15 22 29
DONNERSTAG 2 9 16 23 30
FREITAG 3 10 17 24 31
SAMSTAG 4 11 18 25




AUGUST
SONNTAG
MONTAG
DIENSTAG
MITTWOCH
DONNERST
FREITAG
SAMSTAG





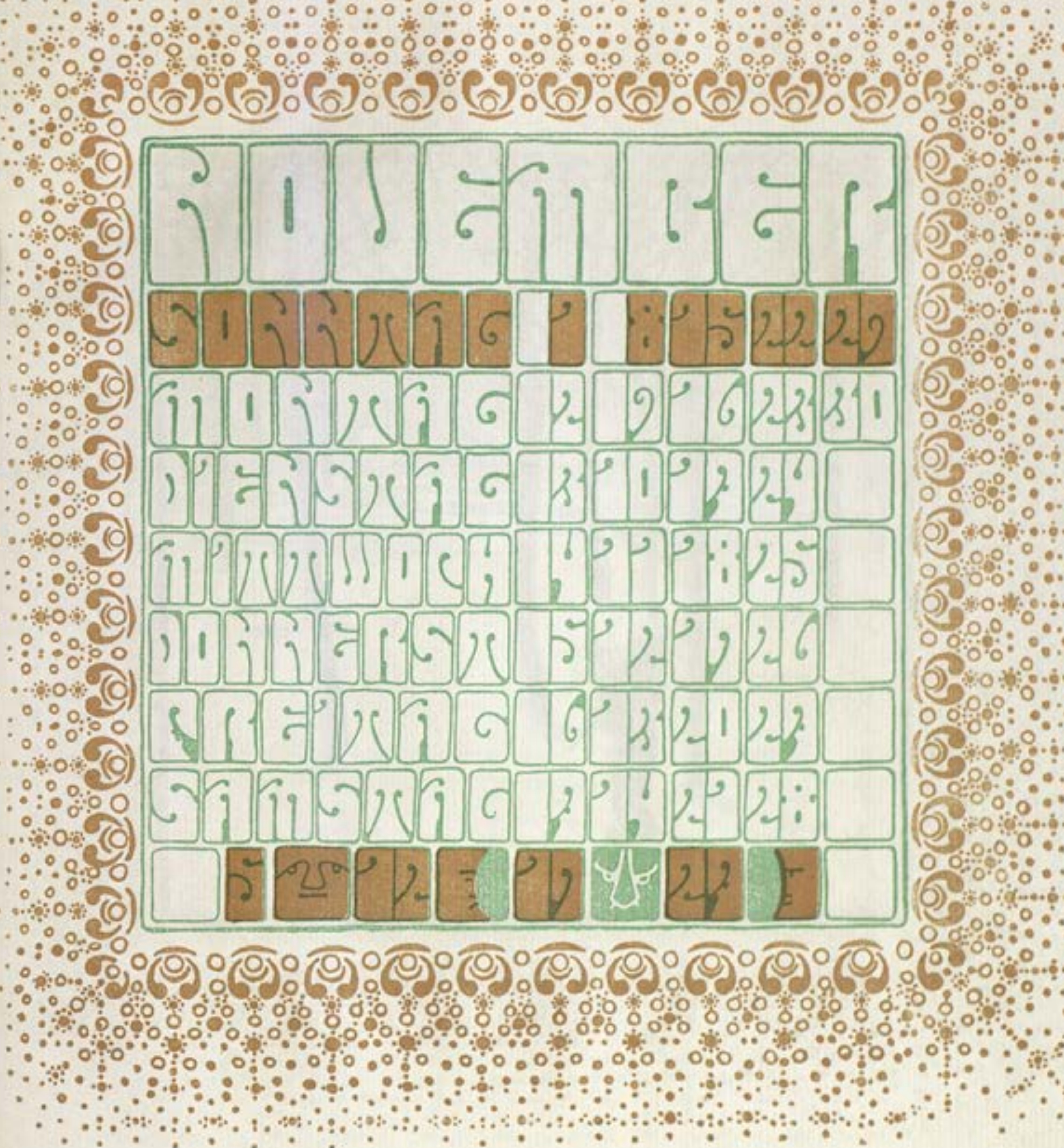


OCTOBER

SONNTAG		4	11	18	25
MONTAG		5	12	19	26
DIENSTAG		6	13	20	27
MITTWOCH		7	14	21	28
DONNERSTAG	1	8	15	22	29
FREITAG	2	9	16	23	30
SAMSTAG	3	10	17	24	31

	6		13		20		28	




NOVEMBER
SONNTAG 1 8 15 22 29
MONTAG 2 9 16 23 30
DIENSTAG 3 10 17 24
MITTWOCH 4 11 18 25
DONNERST 5 12 19 26
FREITAG 6 13 20 27
SAMSTAG 7 14 21 28



DECEMBER

SONNTAG		6	13	20	27
MONTAG		7	14	21	28
DIENSTAG	1	8	15	22	29
MITTWOCH	2	9	16	23	30
DONNERSTAG	3	10	17	24	31
FREITAG	4	11	18	25	
SAMSTAG	5	12	19	26	
	1	11	18	22	

DIE Holzschnittblätter, die Ver Sacrum in diesem Jahrgang bringt, sind nur in der Höhe der Auflage (500 Exemplare) mit Stereotypieplatten, die von den Originalstöcken genommen wurden, gedruckt. ◎ Sammlern und Kunstfreunden diene zur Kenntnis, daß von allen erscheinenden Holzschnittblättern Handdrucke vom Originalstock, teilweise mit vermehrter Plattenzahl hergestellt, von den betreffenden Künstlern selbst bezogen werden können. ◎◎◎

Das Redaktionskomitee 1903.

INHALT DES KALENDERHEFTES.





IRMA V. DUTCZYŃSKA. ORIGINAL-HOLZSCHNITT.
KREISLAUF DER MONATE



FERDINAND WALDMÜLLERS KÜNSTLERISCHER WERDEGANG, VON IHM SELBST ERZÄHLT IN DER VORREDE ZU SEINER SCHRIFT „DAS BEDÜRFNISS EINES ZWECKMÄSSIGEREN UNTERRICHTS IN DER MALEREI UND PLASTISCHEN KUNST". ◎◎◎

◎ Ich halte dafür, daß Beispiele lehrreicher seien als Meinungen, und mein eigener Lebensgang, die mannigfachen Stadien in der Entwicklung meiner Befähigung scheinen mir nicht ungeeignet, ein bedeutsames Licht auf jene Gebrechen in dem Kunstunterrichte zu werfen, durch welche derselbe seiner eigentlichen, segensreichen Bestimmung, das Talent zu geistig freiem, unabhängigem, kräftigem Walten zu befähigen, in herkömmlichem Formenwesen gänzlich entfremdet erscheint. = Ich erblickte das Licht der Welt in Wien im Jahre 1793. Mein Vater war früher Militair und zuletzt Bestandwirth. Meine Erziehung wurde den damaligen Zeiten, und dieser bürgerlichen Stellung gemäß geleitet. Meiner Mutter Lieblingswunsch ging dahin, daß ich mich dem geistlichen Stande widmen sollte, mit welchem Wunsche indessen meine eigene Neigung durchaus nicht übereinstimmte. Als ich noch Knabe war, äußerte sich in mir schon die Liebe zur Kunst, und obschon verworren und unklar, wie die Begriffe sich in so zartem Alter gestalten, schwebte mir als Ideal meiner Bestimmung eine Wirksamkeit in diesen Kreisen in den glänzendsten Farbenspielen einer jugendlichen Einbildungskraft vor. In meinem elterlichen Hause ward diese Richtung nicht beachtet, doch wußte ich jede freie Stunde während dem Studium der drei Grammatikalklassen zum Zeichnen zu benützen. Donnerstags und Sonntags, als den Schulferientagen, nahm ich in einer Privat-Zeichenschule Unterricht im Blumenzeichnen. Binnen Kurzem

ward ich daselbst durch meinen rastlosen Fleiß, durch den Eifer, der mich beseelte, als der ausgezeichnetste unter den Schülern bemerkbar. Der Lehrer selbst, der sich an meinen raschen Fortschritten erfreute und deßhalb besondern Antheil an mir nahm, gab mir den Rath, mich im Figurenzeichnen zu versuchen, wozu ich eine besondere Neigung und ungewöhnliches Geschick zeigte. Der Rath war allerdings gut gemeint, aber in jener Privat-Zeichenschule konnte Niemand in dieser Beziehung entsprechenden Unterricht ertheilen. Der Funke, der in meinem Innern glühte, war durch den guten Lehrer neuerdings angefacht worden. Immer weniger vermochte ich dem Drange zu widerstehen, der Kunst mein Daseyn zu weihen. Ich beschloß die k. k. Akademie der bildenden Künste zu besuchen und dort jenen Unterricht zu empfangen, durch welchen ich an das Ziel zu gelangen hoffte. Unter solchen Umständen mußte ich natürlich meine Mutter in Kenntniß von meinem Vorhaben und der Bestimmung, welche ich mir zu geben entschlossen war, setzen. Es war mir indessen durchaus unmöglich, ihre Zustimmung zur Wahl eines ihren Wünschen so entgegengesetzten Standes zu erhalten. Als sie sah, daß alle ihre Gegenvorstellungen vergebens waren, griff sie sogar zu dem äußersten Mittel, mir mit unerbittlicher Strenge alle Subsistenzmittel zu entziehen, um mich hierdurch zu nöthigen, den betretenen Weg zu verlassen. = Vergebens! Wie es gewöhnlich zu geschehen pflegt, so ward auch hier durch die Hindernisse, welche meiner Neigung entgegentraten, diese Neigung nur heftiger entflammt. Entschlossen, mit jeder Entbehrung, mit jedem Opfer auf dem Pfade der Kunst vorwärts zu schreiten, vertauschte ich das Gymnasium mit der Akademie. Es fand sich auch bald ein, freilich höchst dürftiger, Erwerb für mich. Einer meiner Mitschüler beschäftigte sich mit dem Koloriren der Bonbons für Zuckerbäcker und ließ mich an dieser Arbeit Theil nehmen. Da wir indessen beide am Tage die Akademie frequentirten und sehr fleißig waren, so konnten wir diesem spärlichen Broterwerb nur die Nachtstunden widmen. Wir schliefen und arbeiteten abwechselnd die Nacht hindurch. Schon im zweiten und dritten Jahre hatte ich an der Akademie solche Fortschritte gemacht, daß mir erste Preise im Zeichnen des Kopfes und der Figur zuerkannt wurden. Ich begann sodann, mich im Miniaturmalen und im Portrait zu versuchen. Auch mit diesen Leistungen gelang es mir einige Auf-

merksamkeit zu erregen und Aufmunterung und Freunde zu gewinnen. Mehrere derselben forderten mich auf, zu dem damals begonnenen Landtage nach Preßburg zu gehen, wo es mir nicht leicht an Beschäftigung fehlen würde. Wirklich war dies auch der Fall. Ich malte mehrere Miniaturportraite, welche Beifall fanden, ward mit dem Ban von Kroatien, Grafen Gyulai, bekannt und erhielt von demselben den Antrag, als Zeichenmeister seiner Kinder bei ihm einzutreten. Mit der innigsten Freude ergriff ich diesen Antrag und folgte dem Grafen nach beendetem Landtage zu dieser meiner neuen Bestimmung nach Agram. Ich verlebte daselbst drei Jahre, und in diese Zeit fallen auch meine ersten Versuche in der Öhlmalerei. Natürlich konnten dieselben nicht anders als höchst mangelhaft seyn, da ich ohne die geringste Anleitung, ohne die mindeste Kenntniß von den Geheimnissen der Palette zu diesen Versuchen schritt. Ja nicht einmal die nöthigsten Requisiten konnte ich mir anschaffen, da zu jener Zeit in Agram nichts dergleichen zu bekommen war. Obschon ich also jahrelang akademischer Schüler gewesen war, obschon mehr als 6 Jahre verstrichen waren, seit ich mit dem glühendsten Eifer mich der Kunst gewidmet hatte, so hatte ich es doch nicht weiter gebracht, als daß ich jetzt rathlos, als vollkommener Anfänger in der wichtigsten Technik die ersten Versuche wagen mußte. In Agram ward ich auch veranlaßt, Dekorationsmalerei zu betreiben. Der dortige Theaterunternehmer hatte sich deßhalb an mich wenden müssen, weil kein zweiter Maler damals in Agram zu finden war. Zu jener Zeit vermählte ich mich auch mit einer Sängerin, welche ich in Agram kennen gelernt hatte; eine Verbindung, welche, da sie durchaus nicht harmonisch war, auch nicht dauernd beglückend werden konnte, und deren ich auch nur deßhalb hier erwähne, weil sie in so ferne in Verbindung mit meiner Kunststellung steht, daß sie nicht ohne störende Einwirkung auf dieselbe blieb, indem sie mich nöthigte, meinem sehnsüchtigen Wunsche, nach Wien zu gehen und mich dort ausschließlich den Fortschritten in der Kunst zu widmen, entsagen zu müssen und mich fortwährend in Provinzstädten, wie Prag, Brünn u. s. w. herumzutreiben. Auf diesen Kreuz- und Querzügen beschäftigte ich mich wohl mit Dekorationsmalerei, aber es war nicht daran zu denken, an eine höhere Ausbildung Hand zu legen, deren Bedürfniß ich je länger, je mehr fühlte. Da endlich meine

Gattin ein Engagement nach Wien erhielt, so wurde mir denn auch das ersehnte Glück zu Theil, die Residenz, meine theure Vaterstadt wieder zu betreten. An den Aufenthalt in derselben knüpften sich meine schönsten Hoffnungen. Mächtig regte sich in mir der Trieb zu künstlerischer Entwicklung, ein dunkles Sehnen und Ahnen schwellte meine Brust, ich wollte das Bessere, ich strebte nach dem Höheren, aber noch war meinem Auge die Binde nicht entnommen, noch wußte ich nicht, auf welchem Wege das Ziel zu erreichen sey, noch war mir die höhere Weihe der Kunst das verschleierte Bild von Sais. Ich glaubte das Heil zu finden, wenn ich in der kaiserlichen Gallerie zu kopiren begänne. Wie es bisher noch bei allen Kunstzweigen gegangen war, in denen ich mich versucht hatte, so gelang es mir auch mit diesen Kopien Beifall zu finden. Ein Privatmann mit nicht ungeübtem Blick glaubte in diesen Bestrebungen einen Geist zu erkennen, welcher der Aufmunterung nicht unwürdig sey, und gab mir Aufträge zu ferneren Arbeiten dieser Art. Ich kopirte mehrere der besten Werke sowohl der kaiserlichen Gallerie, als anderer Gemäldesammlungen, sowie einige aus der Dresdner Gallerie. Auf diese Weise beschäftigte ich mich abermals fünf Jahre, dann hörten die Aufträge auf, und ich stand wieder auf dem alten Punkte. Allerdings durfte ich mir selbst gestehen, ich sey ein ziemlich gewandter Techniker geworden, aber der Geist, der schöpferische Geist, der eigentlich das Kunstwerk zu einem solchen stämpelt, hatte mir noch nicht gelächelt. Ich fühlte seine Mahnung, aber es fehlte die Kraft des freien Flügelschlages, mich emporzuschwingen. Was ich bis jetzt geübt, = ich konnte mir es nicht verhehlen, war nur ein Versuch des Ikarus gewesen. Die wächsernen Flügel zerschmolzen vor dem Strahle der Sonne. ◔◔◔

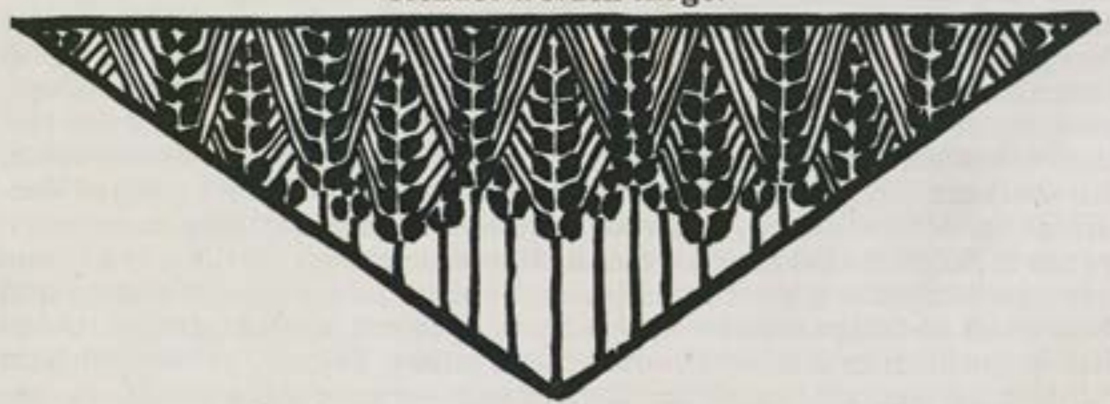
◔ Ich hatte mich nun wieder dem Portraite zugewendet, allein befangen in der damals herrschenden Manier, umschlungen von den Fesseln altherkömmlicher, auf meinem Bildungswege eingesogener Vorurtheile, schwangen sich meine Leistungen durchaus nicht über das Gewöhnliche empor. Ich fühlte den Druck dieser Fesseln, aber ich fand die Kraft nicht, sie abzuwerfen. Ich hatte mich nie getraut, bei meinem Kopiren älterer Meisterwerke die Hintergründe selbst zu malen. Da ich dieses Fach nicht auf akademischem Wege studirt hatte, so hielt ich es für einen Frevel, Hand

daran zu legen. Ich ließ also diese Hintergründe durch einen meiner Freunde, einen Landschaftsmaler, ausführen. Dieser gestaltete sie natürlich in seiner Manier, und so kam es, daß sie weder mit den Figuren, noch überhaupt mit dem Geiste des Originales in künstlerischem Einklange standen = ein Mißstand, der natürlich höchst störend vortreten mußte. Ich erkannte dieß selbst, und durch diese Erkenntniß angeregt, ging ich daran, Studien nach der Natur zu machen, welche, da ich in diesem Fache durch Kopiren noch nicht irre geleitet und verdorben war, sehr gut gelangen. Jetzt war der Moment erschienen, in welchem der erste Strahl jenes Lichtes vor mir aufdämmerte, in dessen Glanz ich = leider erst so spät = die Wahrheit erkennen lernen sollte. Durch einen solchen Zufall mußte ich die Bahn der Erkenntniß betreten. In Folge der eben erwähnten Arbeiten und des so überraschenden Gelingens derselben ward ich zuerst und zufällig auf die Nothwendigkeit und den Nutzen der Naturstudien aufmerksam gemacht. = Naturstudien! = Ein Begriff, welcher mir bis dahin völlig fremd geblieben war! Bald erfolgte eine zweite Anregung dieser Art, und zwar eine entscheidende. Herr Hauptmann v. Stierle-Holzmeister beauftragte mich, das Portrait seiner Mutter zu malen. Aber = so sprach er zu mir = malen Sie mir sie genau, so wie sie ist! Diesem Auftrage gemäß versuchte ich es nun, bei diesem Portraite die Natur mit der größten Treue wieder zu geben = und es gelang! Jetzt war auch mit Einemmale die Binde von meinem Auge gefallen. Der einzig rechte Weg, der ewige, unerschöpfliche Born aller Kunst: Anschauung, Auffassung und Verständnis der Natur hatte sich mir aufgethan; was so lange als Ahnung in meiner Seele erklang, war zum Bewußtseyn erwacht, und obschon ich gerade nach dieser Erkenntniß mir um so weniger verhehlen konnte, wie weit ich bisher vom rechten Wege abgeirrt war, so stand mein Vorsatz doch fest, ihn von nun an nie mehr zu verlassen und mit aller mir zu Gebote stehenden Kraft zu streben, das Versäumte nachzuholen. Ich hatte eine doppelte Aufgabe zu lösen, eine positive und eine negative; die eine war, Neues zu erlernen, die andere, Erlerntes zu vergessen. Bekanntlich ist das Letztere weit schwieriger als das Erste, und doch war es unerläßliche Bedingung, mich von der Imitation und Manier loszusagen, in welchen ich früher das Wesen der Kunst begründet glaubte. Im vorgerückten Mannesalter geschieht das Los-

reißen von so lange genährten Vorurtheilen nicht ohne die größten Anstrengungen. Ich überwachte mich indeß auf das strengste und strebte rastlos, mich immer mehr auf dem Wege des Studiums der Natur zu vervollkommnen. Auch war ich fleißig daran, durch das Studium kunstliterarischer Werke meine Erkenntniß zu erheben und zu klären. Das meisterhafte Buch des trefflichen, leider uns nun schon durch den Tod entrissenen Kanonikus Speth „Die Kunst in Italien" gab mir die lebhafteste Anregung, dieses Land auch selbst zu bereisen und seine Kunstschätze zu studiren. Ich that es, wiederholte diese Reisen mehrere Male, und sie waren von großem, wichtigem Einfluß auf meine künstlerische Wirksamkeit. Das Anschauen der zahllosen, in dem schönen Italien gehäuften Werke der größten Meister erschloß meinem Sinne die ganze Größe, Herrlichkeit und Bedeutsamkeit der Kunst. Im regsten Kampfe meines Innern fühlte ich mich bei dieser Erkenntniß entmuthigt und begeistert zu gleicher Zeit. Entmuthigt, weil ich eben im Anschauen solcher Werke die gänzliche Mangelhaftigkeit alles bisher von mir Geleisteten erkannte, und es mir sehr problematisch erscheinen mußte, ob ich in einem Alter von 35 Jahren noch hoffen dürfe, einen Standpunkt zu erreichen, wo ich den Anforderungen, wie ich sie im Sinne der jetzigen Entwicklung meiner Ansichten und Begriffe an künstlerische Leistungen stellen mußte, entsprechen könne. Begeistert hingegen fühlte ich mich eben zu dem Vorsatz, mit aller Kraft nach dem Höchsten zu ringen, und nur der Wahrheit und Natur zu huldigen, wie jene großen Meister thaten, deren unsterbliche Werke vor meinen Blicken glänzten. ◷
◷ So war mir endlich die Wahrheit klar geworden. Ein ferneres Irren war unmöglich. Alle meine Studien und Bestrebungen geschahen in diesem Geiste, in dieser Richtung. Im Jahre 1830 besuchte ich Paris, um die Arbeiten der neueren französischen Schule zu studiren, deren treffliche Leistungen ein neuer Sporn für mich waren, in dem seit Jahren schon von mir versuchten Genrefach thätig zu bleiben. In diesem Jahre erhielt ich auch die Anstellung als Professor an der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien, dann als erster Kustos der dieser Akademie eigentümlich angehörigen, weiland gräflich Lamberg'schen Gemäldesammlung, endlich als akademischer Rath. Jene Zeit, welche die Ausübung der Berufsgeschäfte, welche mit dieser meiner Stellung verbunden sind, mir übrig ließ, benutzte ich rast-

los zu steter Ausbildung, zu emsigem Fortschritt auf der betretenen Bahn. Ich wiederholte, um meine Erfahrungen zu vermehren, die Reisen nach Italien und dehnte sie auch nach Sizilien aus, wo ich ein paar Jahre hintereinander meine Ferienzeit in eifrigen Studien verlebte. Ein eigener, mein Nachdenken seit Jahren auf das lebhafteste beschäftigender Gegenstand war der Kunstunterricht. = Der hier von mir geschilderte Gang meines eigenen Lebens bot mir nur allzureichen Stoff zu diesem Nachdenken. Ich hatte es an mir selbst erfahren müssen, an welchen Gebrechen die bisherige Lehrmethode kränkle, welch ein tief gefühltes Bedürfniß es sey, zu Reformen in dieser Beziehung zu schreiten, und ich glaubte überzeugt seyn zu dürfen, auf dem Wege, auf welchem ich zur Erkenntniß der Wahrheit gelangt war, die Fingerzeige gefunden zu haben, wie diese Reformen auf das zweckmäßigste und fruchtbringendste zu bewerkstelligen wären. = Nach mannigfachen Studien, Prüfungen und Erwägungen hatte ich mir eine Theorie über eine neue Lehrmethode gebildet, welche meiner Ansicht nach alles in sich vereint, was diesem Bedürfniß entspricht. Es kam nur darauf an, diese Theorie in der praktischen Ausführung zu bewähren. Die Resultate übertrafen selbst meine kühnsten Erwartungen. Fräulein Rosalia Amon war die erste von mir nach dieser Theorie unterrichtete Schülerin. Ihre Arbeiten erregten in den Ausstellungen allgemeine Aufmerksamkeit. Auch bei den folgenden Schülern, welche ich nach dieser Methode unterrichtete, bewährte sich dieselbe in einem Maße, welches wahrhaft staunenerregend genannt werden darf. Ein vergleichender Blick auf die Vergangenheit meiner eigenen Laufbahn mit der Gegenwart und Zukunft jener, nach dieser Lehrmethode unterrichteten Schüler mußte meine Überzeugungen unerschütterlich machen. Die öffentliche Meinung und das Urtheil achtbarer und unparteiischer Kunstgenossen legt auf dem Standpunkte, zu welchem ich gelangte, meinen künstlerischen Leistungen einiges Verdienst bei. Von welcher Art dieses Verdienst immer sein mag, ich erwarb es nur in Folge der Erkenntniß, daß die Natur die einzige Quelle und Summe unseres Studiums seyn müsse, daß in ihr allein jene ewige Wahrheit und Schönheit zu finden sey, deren Ausdruck in jedem Zweige der bildenden Kunst das höchste Ziel des Künstlers seyn müsse. Diese Erkenntniß in dem Schüler zu wecken, ihn zu der Befähigung, dieselbe kunstgemäß zu be-

nützen, auf dem kürzesten, einfachsten, durch keinerlei Zwischenmittel beengten Wege zu leiten, dieß allein kann das Ziel des Unterrichtes seyn. Daß die bisher in Übung gewesene Lehrmethode diesen Prinzipien nicht entspricht, dürfte wohl kaum geläugnet werden. Einen Beweis dafür (und es dürfte leicht werden, hundert ähnliche aufzufinden) glaube ich eben in der Darlegung meiner eigenen Laufbahn gegeben zu haben. Wie spät gelangte ich zu Erkenntniß der Wahrheit, wie lange, nachdem die Zeit der Jugend, die Kraftperiode des Schaffens und Bildens, in einer langen Reihe von Irrthümern, fruchtlosen Versuchen und verwerflichen Bestrebungen verstrichen war, und selbst da mußte nur ein Zufall mich die Wahrheit erkennen lassen. Wie manches Talent, wie viel schöner Beruf dürfte nicht vielleicht ungekannt und ungewürdigt untergehen, vergebens auf den Zufall harrend, der das Rechte zeigt? Betrachte ich dagegen die künstlerische, freudige, kräftige Entwicklung jener jungen Leute, welche auf dem Wege meiner Lehrmethode den Elementar-Unterricht empfingen; sehe ich, wie sie schon nach wenigen Monaten auf einer Stufe der Erkenntniß und der technischen Befähigung stehen, auf welche ich und so viele meiner Kunst- und Studiengenossen erst nach jahrelangem Irren in dunklen Labyrinthen gelangten, dann fühle ich in Erwägung dieses Kontrastes, es sey mir eine heilige Pflicht, in dieser Richtung den Weg zu bahnen, den Strahl des Lichtes zu verbreiten, unbekümmert, ob auch manches Auge dadurch geblendet werden möge.





IRMA V. DUTCZYŃSKA.
ORIGINAL-HOLZSCHNITT
○ ○ FISCHERKNABE ○ ○





IRMA V. DUTCZYŃSKA. ORIG.-HOLZSCHNITT.
PORTRÄT





IRMA VON DUTCZYŃSKA.
ORIGINAL-HOLZSCHITT.
DER SUCHENDE





IRMA VON DUTCZYŃSKA.
ORIGINAL-HOLZSCHNITT.
PORTRÄT





IRMA VON DUTCZYŃSKA.
ORIGINAL-HOLZSCHNITT.
◎ ◎ ◎ PORTRÄT ◎ ◎ ◎





IRMA VON DUTCZYŃSKA.
ORIGINAL-HOLZSCHNITT.
◎ ◎ ◎ PORTRÄT ◎ ◎ ◎





IRMA VON DUTCZYŃSKA.
ORIGINAL-HOLZSCHNITT.
◷ DAS DUNKLE WASSER ◷





Die Erscheinung
im Park.
Netzätzung nach
einem Aquarell
von
Marcus Behmer





Plakat von
Alfred Roller OM.

◎ DIE XVI. AUSSTELLUNG UNSERER VEREINIGUNG ist Samstag den 17. Januar 1903 eröffnet worden. Sie macht sich zur Aufgabe zu zeigen, wie sich jene große Kunstbewegung, die unsere jüngste Vergangenheit so stark beherrscht hat und die wir mit dem Namen „Impressionismus" zu bezeichnen pflegen, auf dem Gebiete der Malerei und der Plastik entwickelt hat. ◎

◎ Maßgebend für die Veranstaltung dieser Ausstellung, die naturgemäß mehr Rückblicke in die Vergangenheit als Ausblicke in die Zukunft bietet, war dem Arbeitsausschuß die Erwägung, daß sich auch in der bildenden Kunst alle Entwicklung aus Aktion und Reaktion zusammensetzt, daß die genaue Kenntnis der einen das Verständnis der anderen erleichtert, daß somit eine Revue über das Werk des Impressionismus vielleicht geeignet ist, den Sinn für die Bestrebungen der Jetztzeit zu wecken und dem Publikum zu zeigen, was an der modernen Kunst als Fortentwicklung der soeben klassisch gewordenen und was als Gegenbewegung gegen sie aufzufassen sei. ◎

◎ Während der Dauer dieser Ausstellung wird der Arbeitsausschuß eine Reihe von Vorträgen über die Entwicklung des Impressionismus veranstalten. Die genauere Kenntnis seiner Geschichte wird gleichfalls zu lehrreichen Vergleichen mit dem Verhalten der Öffentlichkeit zu den heutigen Kunstbestrebungen Anlaß geben. „Impressionist," so sagt Meier-Graefe in seiner Abhandlung, die den Besuchern der Ausstellung nebst dem Katalog eingehändigt wird, „war zuerst ein Spottname, den man der Gruppe Maler gab, die aus dem ‚Salon' verbannt wurde, weil

sie nach dem Urteile der Gegner sich einer lediglich willkürlichen Darstellung willkürlicher Natureindrücke befleißigte." „Jede neue Leistung des Impressionismus," so heißt es ferner in dem Vorwort, das der Arbeitsausschuß in dem Kataloge vorausschickt, „weckte Entrüstung und Heiterkeit. Liest man die Berichte aus jener Zeit, so wird man durchaus heimatlich berührt. Und doch hat sich die Entwicklung unaufhaltsam vollzogen und die künstlerische Produktion Europas in ihre Bahnen gelenkt." Wie immer haben aber die Schaffenden Recht behalten und das erhöhte visuelle Leben, das sie erobert haben, ist heute ein selbstverständlicher Besitz der breitesten Masse der Völker. ◎◎◎

◎ Es war für den Arbeitsausschuß bei der Zusammenstellung dieser Ausstellung nicht leicht, die Grenze zu ziehen, bis zu welcher die Wurzeln des Impressionismus zurückverfolgt werden sollten; denn selbstverständlich sind in Kunstleistungen aller Zeiten impressionistische Anläufe und Strebungen auffindbar. Da man aber als Impressionisten im engeren Sinne erst die Künstler bezeichnen kann, die mit Bewußtsein und Absicht und zum Schlusse mit einer gewissen Ausschließlichkeit die Erscheinung der Dinge zum Ziele ihres Studiums machten und durch die vorher ungeahnte Steigerung in der Wiedergabe der Netzhauteindrücke ihre künstlerischen Absichten erreichten, so beschied man sich endlich dahin, mit den unmittelbaren Vorläufern und wichtigsten Beeinflussern dieser Gruppe den Anfang zu machen. ◎◎◎

◎ So beginnt die Ausstellung mit folgenden Meistern und Werken: TINTORETTO: Prokurator von San Marco. RUBENS: Esther vor Ahasver. Christus im Hause Simons. VERMEER: Atelier des Malers. THEOTOCOPULI gen. IL GRECO: Mönch in Verzückung. VELAZQUEZ: Frauenporträt. UNBEK. MEISTER: Damenbildnis. CARREÑO: Gründung des Trinitarierordens. GOYA: Stiergefecht. La Cucaña. Porträt der Marquise de Baena. Der Erhängte. Greuel des Krieges. Kriegsszene und eine große Kollektion seiner Radierungen. DELACROIX: Studie zu „Trajan". COROT: Studie. DAUMIER: Der Amateur. Im Theater. Don Quichotte. Porträt des Malers X. MONTICELLI: Unterhaltung. Gartenfest. Frau mit Hund. CAFFIERI: Porträtbüste. HOUDON: Voltaire. Diana. RUDE: Porträt des Monge. ◎◎◎



Yuesléon.
Holzschnitt von
Marcus Behmer



⊙ Die eigentlichen Impressionisten sind folgendermaßen vertreten: MANET: Stiergefecht. Buffetdame. Garten Manet. Gonzalès. Landhaus. Spanische Tänzer. Porträt des H. Guys. Dame auf Kanapee. Reiterin. CLAUDE MONET: Garten. Frau Paul. Schneelandschaft. Frühstück. Frühling. Herr Paul. Stürmisches Wetter; Etretat. Frühstück im Freien. RENOIR: Landungsplatz an der Seine. Porträt der kleinen J. D. R. Theaterloge. Tänzerin. In der Laube. Mädchen im Freien. DEGAS: Tänzerinnen in Rosa. Im Café-concert. Frauenkopf. Tänzerinnen. Dame im Fauteuil. Ballett. Büglerin. CÉZANNE: Landschaft: Pontoise. Porträt des H. Chocquet. Stilleben. Pierrot u. Harlekin. Stilleben. Skizze. Vase m. Blumen. PISSARRO: Straße nach Gronelles. Schneelandschaft. Landschaft: Pontoise. Boulevard Clichy. Farm. SISLEY: Blühende Apfelbäume. Dame mit Sonnenschirm. Straße nach Versailles. Küste Saint Mammès. Umgebung von Marly. Herbststimmung. Mündung bei Loigny. Seineufer. ⊙⊙⊙ MORISOT: Der Thee. ⊙ Den Einfluß des Impressionismus auf die monumentale Kunst zeigen folgende Werke: PUVIS DE CHAVANNES: Spinnerin. Winter. Dichter. CARPEAUX: Genius des Tanzes. Büste des Herrn Beauvois. ⊙ Mme la Marquise de Lavalette. Gérôme. Prinz Napoleon. ⊙ M. Carpeaux. Die Negerin; Bronze. Chinese; Bronze. ⊙ Es folgt eine unter der Bezeichnung „Ausbau des Impressionismus" zusammengefaßte



Der Zweifel. Holzschnitt von Marcus Behmer

Gruppe: WHISTLER: Violinspielerin. BESNARD: Strand. Tränke. Ponies. COTTET: Mondnacht im Hafen. Trauer. Johannisnacht. Trübes Wetter im Hafen. Abschiedsmahl. L. SIMON: Druidenfelsblock. Rückkehr von der Messe. Ländlicher Zirkus. Ein Windstoß. Ringer. Porträt von H. und F. D. G. LA TOUCHE: Verspottung. Heilige Nacht. FORAIN: Hinter den Coulissen. Junge Frau in Balltoilette. Tänzerinnen. LIEBERMANN: Papageienallee. Bleiche. Porträt des Malers Corinth. SLEVOGT: Sommermorgen. Landschaft mit weißer Dame. Chiemsee. ◎◎◎

◎ Der Neoimpressionismus ist vertreten durch: SEURAT: Leuchtturm von Honfleur. Kanal von Grävelingen. Sonntag in „Grande Jatte". RYSSELBERGHE: Strand von St. Tropez. Fischerboote. Damen am Strande. Pferderennen. Konstantinopel. Aktstudie. Fischerboote. ◎◎◎

◎ Die folgenden Werke lassen die Entwicklung des Impressionismus in der Plastik verfolgen: RODIN: Hand Gottes. Porträt des Bildhauers Falguière. MEUNIER: Mann aus dem Volke. Sommer. Bergarbeiter. Schiffszieher. Eisenarbeiter. DESBOIS: Tod. Büste von Rodin. Frühling. CHARPENTIER: Kinderfigur. Junge Frau. Tänzerin. Bratsche. Tänzerin. Baßgeige. Bronze-Plaquettes. CARABIN: Üppigkeit; Holz. Leiden; Holz. Bretonnischer Tanz. Dudelsackpfeifer. Bretonnischer Tanz. Tintenfaß. Spanischer Tanz. BOURDELLE: Das Paar. ROSSO: Kinderkopf. Kind in der Sonne. Buchmacher. Frauenporträt. LEFEVRE: Trauer. Porträt des Herrn J. L. FIX MASSEAU: Beethoven. Sonderbarer Wanderer. TOUSSAINT: Lachender Faun. ◎◎◎

◎ Der mächtige Einfluß, den die Kunst Japans auf die Weiterentwicklung der impressionistischen Naturbeobachtung genommen hat, gab Anlaß, der Ausstellung eine kleine Kollektion erlesener japanischer Farbenholzschnitte einzufügen: KIYONAGA: Ausgang der Yoshiwara. Mutter und Kind. JEISHI: Geisha. JEISHO: Brustbild einer Frau. TOYOKUNI: Bambus. Badehaus. OUTAMARO: Fischerin. Frauen bei der Toilette. Stubenmädchen. HOK'SAI: Hühner. Adler. Spaziergänger. Mohnblumen. Enten. HIROSHIGHÉ: Avenue de Cryptomérias. Trauerweiden. Flußmündung. Hafen. ◎◎◎

◎ Als letzte Gruppe bringt die Ausstellung Künstler, die die Errungenschaften des Impressionismus der Reaktion gegen diesen dienstbar zu

machen und einen Weg zum Stil zu finden trachten: VAN GOGH: Akazien. Landschaft mit Figuren. Landschaft. Allee. Blühender Obstbaum. TOULOUSE-LAUTREC: Porträt des van Gogh. Eine Operation. Moulin de la Galette. Studie. Porträt des Dr. Tapie de Celeyran. Brustbild. VUILLARD: Toilette. Salon in Villeneuve. Salon in Etang-la-Ville. Ernte. Interieur. Frühstück. Mutter und Kind. BONNARD: Ansicht von Paris. Marine. Aktstudie. Speisesaal. Landschaft. Blaues Wasser. Lesendes Kind. Interieur. Hafen. Stilleben. Beleuchtungseffekt. Kleiner Trinker. DENIS: Vesperbrot. Landschaft. Badende Frauen. Mutterglück. Kircheninterieur. Jesus bei Maria und Martha. Im Park. Prozession. Motiv aus Evequemont. Fiesole. Kircheninterieur. Madonna im Grünen. VALLOTON: Nachmittag. Am Strande. Porträt von Dostojewski. Apfelbäume in der Normandie. Porträt von Verlaine. Straße in Alt-Marseille. Porträt von Victor Hugo. Apfelbäume in der Normandie. Unterricht. Diner. ROUSSEL: Blumen. Baum. Blumen. Landschaft. Landschaft: Montval. Landschaft: Mareil. Nymphe an der Quelle. Die überraschte Nymphe. Am Meeresstrande. Hütte. Frühlingslandschaft. Jungbrunnen. Die Verfolgte. Faun und Nymphe. REDON: Mädchenkopf. Pfirsiche. Mephisto. Roter Busch. Landschaft. Roter Baum. Flucht nach Ägypten. Frau mit Mohnblumen. Geranien. Mohnblumen. GAUGUIN: Stilleben. Landschaft: Tahiti. VALTAT: Rote Felsen. VIGELAND: Drei Gruppen. ◷◷◷

◷ Diese Ausstellung ist wohl der erste Versuch, der gemacht wurde, den Impressionismus als abgeschlossene Erscheinung zur Anschauung zu bringen. Es liegt in der Natur der Sache, daß es sich bei dieser Veranstaltung vorwiegend um erstklassige, auch von ihren Besitzern hochgeschätzte und sorgsam gehütete Werke handelte. Erhöhte dieser Umstand die Mühe der Veranstalter, so erhöht er auch die Pflicht des Dankes der Vereinigung gegen jene Künstler und Kunstfreunde, die der Bitte um Überlassung ihrer Schätze willfahrten. Unter denselben sind zu nennen: die Herren Durand-Ruel, Prof. Dr. Viau, Bing, Valloton, Odilon Redon, Madame Carpeaux in Paris; Se. Exzellenz Graf Czernin und Dr. Hoffmann in Wien; die Herren Zuloaga in Sevilla, Graf Raczynski in Moschin, Madame Cohen Van Gogh in Bussum. Seitens Sr. Exzellenz des

Unterrichtsministers Dr. Wilhelm Ritter von Hartel und des k. k. Unterrichtsministeriums sowie der k. u. k. Hofbibliothek erfuhr das Unternehmen die wärmste Förderung. Beratend standen der Vereinigung zur Seite die Herren Prof. Muther, Meier-Graefe und Octave Maus. = Des Amtes der Hängekommission hatten die OM. Präsident Wilh. Bernatzik, Friedr. König und O. Schimkowitz gewaltet. V. S.



Die Frucht.
Holzschnitt von
Marcus Behmer





Faust und Wagner.
Holzschnitt
von Marcus Behmer



Wild und verworren klingt
die Welt.
Wir sind wie wimmernde
Kinder in der Wüste
Und wie weinende Greise.
Reise mit mir nach dem
Riesenreiche,
Wo am Boden wie Kohl die
Eiche kauert
Und wie Sauerampfer die
Pinselpappel steht:

Da wohnen die seltsamen
Gestalten,
Die mein Traum sich zu Ge=
spielen schuf;
Ihr Ruf hallt klagend,
Ragend schreiten sie,
In den Wolken spielen die
Schleier, die Locken
= = = = = = = = =
Leise lächeln die müden
Augen
= = = = = = = = =

Umrahmung u. Text
von Marcus Behmer





Mont Pele.
Holzschnitt von
Marcus Behmer





Der Tod im Baum.
Holzschnitt
von Marcus Behmer





DER WÄCHTER. NETZÄTZUNG NACH EINEM AQUARELL VON MARCUS BEHMER





IE AKADEMIE DER KÜNSTE UND DAS VERHÄLTNISS DER KÜNSTLER ZUM STAATE.

Aus einer im Jahre 1859 erschienenen Schrift von Herman Grimm

Initial gez. von Leopold Stolba OM.

= = = Die Aufgabe, die ich mir hier gestellt habe, ist nicht, die wunden Flecke der Akademie herauszufinden und anzugreifen. Es giebt keine Sache, gute oder schlechte, die sich nicht glänzend angreifen und eben so glänzend vertheidigen ließe. Wollte derjenige, dem wirklich eine Verbesserung dieser Dinge am Herzen läge, zu tadeln beginnen, wollte er Einrichtungen und, was die nothwendige Folge wäre, Persönlichkeiten dem Urtheil der öffentlichen Meinung unterwerfen, so würde daraus wenig Ersprießliches erwachsen. Eine Menge hochgeachteter Namen werden als Mitglieder der Akademie genannt. Manchem gekrönten Concurrenten geschah ein wirklicher Dienst mit seinem Reisegelde, Mancher lernte etwas auf der Akademie und bewahrt ihr ein dankbares Andenken = trotzdem, eine Reform ist nöthig, dies wird anerkannt; lassen wir deshalb die Akademie in ihrer jetzigen Gestalt völlig bei Seite, und fragen wir anders. Angenommen, es existirte eine solche Staatsanstalt noch nicht; es sollte eine errichtet werden, Geld und guter Wille seien vorhanden, was wäre zu thun, um dasjenige Institut herzustellen, das, den allgemeinen Wünschen und den besonderen Bedürfnissen entsprechend, mit Recht den Namen „Königliche Akademie der Künste" führen dürfte?

Welches würde seine Idee sein? = Die Idee eines öffentlichen Institutes ist die Summe der Absichten und Erwartungen, die man bei seiner Gründung hegte oder die im Laufe der Zeit damit verknüpft wurden. Die Findung dieser Idee ist die Quelle alles Uebrigen. Oft ist es sehr leicht, sie mit deutlichen Worten zu sagen. = = Der Staat bedarf Beamte, Aerzte, Gelehrte, Prediger, Soldaten, Architekten. Er sorgt dafür, daß diejenigen,

welche ihm dienen wollen, die beste Ausbildung erhalten, und wir finden überall Institute, in denen dieser Zweck verfolgt und so gut als nur irgend möglich erreicht wird. Mangelte uns eine Bauschule oder eine der verschiedenen Anstalten, in denen Officiere ausgebildet werden, oder eine Klinik für die Unterweisung junger Aerzte, oder irgend eines der vielen Institute, deren Wirksamkeit sich auf alle Gebiete des Staatslebens erstreckt, und die der Heranbildung brauchbarer Männer dienen sollen, so würde sich auf der Stelle das Bedürfniß fühlbar machen und die Errichtung der fehlenden Anstalt nothwendig erscheinen. In welcher Weise stellt sich nun die Errichtung einer sogenannten Akademie der Künste, d. h. einer Anstalt, deren Zweck die Ausbildung von Malern und Bildhauern ist, als ein gefühltes Bedürfniß, und die Sorge dafür als eine Pflicht des Staates dar?

Welches würde ihre Idee sein? Ist eine Anstalt, wo von Staatswegen junge Leute zu Künstlern gemacht werden, eine Möglichkeit? Ist sie eine Möglichkeit, wie soll dann verfahren werden, um sie zu erreichen? Können junge Leute, wenn man sie überhaupt zu Künstlern machen kann, dadurch zu Künstlern gemacht werden, daß man sie von Künstlern unterrichten läßt?

Und was giebt dem Staate dazu ein Recht? Er bildet Beamte, Officiere, Aerzte und so weiter, weil er sie braucht. Er kann sagen, wollt ihr mir dienen, so dient mir in der Weise, wie ich es verlange; aber die so erzogenen Künstler, wenn sie nun fertig erzogen sind und in der vom Staate approbirten Kunstrichtung allen Anforderungen entsprechen, was soll dann mit ihnen geschehen? Ist es nicht natürlich, daß sie sagen, ich habe so gelernt, wie du wolltest, nun beschäftige mich auch. Soll der Staat gezwungen sein, nun auch Arbeit zu geben, und zwar genügende, hinreichend, den Mann und die Familie zu ernähren, die er gründen wird?

Diese Fragen bedürfen keiner Antwort, das Verhältniß liegt zu Tage. Der Staat kann derlei Verpflichtungen nicht übernehmen. Man hat sich bisher, so viel ich weiß, damit geholfen, daß man den jungen Leuten beim Eintritt in die Akademie ausdrücklich erklärte, sie hätten keinerlei Aussicht auf eine spätere Weiterhülfe von Seiten der Regierung. Allein die so Gewarnten wissen recht gut, daß diejenigen, welche in der Concurrenz

einen Preis erhalten, auf drei Jahre nach Italien geschickt werden. Natürlich fruchtet bei dieser Verlockung jene Ermahnung sehr wenig. Jeder, der in die Lotterie setzt, denkt zu gewinnen. Noch weniger aber steigt etwa das Bedenken auf, was denn auch diese Gekrönten nach den drei Jahren beginnen sollen, wenn sie aus Italien zurückkommen. Das wird sich Alles finden. Welcher angehende Künstler zweifelte daran, zum Höchsten in der Kunst berufen und befähigt zu sein. ◎◎◎

◎ Darf der Staat eine so verführerische Zukunft denen vorhalten, welche, mit Talent zur Malerei begabt, von ihren Eltern in eine Königliche Anstalt gebracht werden, um dort Künstler zu werden? DARF DER STAAT ÜBERHAUPT ETWAS SO GRUNDFALSCHES ALS WAHR HINSTELLEN, DASS KUNST LEHRBAR SEI? UND AUF DIESEN FALSCHEN SATZ HIN EINE ÖFFENTLICHE ANSTALT BEGRÜNDEN? == ◎◎◎

◎ Was den Künstler macht, ist sein Eigenthum. Nur er kann es pflegen, nur er es entwickeln. Er ist von einem gewissen Instinkte begleitet, der ihn dahin leitet, wohin er kommen muß. ◎◎◎

◎ Indessen wenn die großen Männer und Künstler ihre Kunst auch nicht verschenken können, so hat diese dennoch auf beginnende Talente einen unleugbaren fördernden Einfluß. Vielleicht könnte man die Formel so bilden: der Staat, der für die Ausbildung nicht allein des Guten und Nützlichen, sondern auch des Großen und Schönen sorgen soll, darf sich nicht entgehen lassen, den Einfluß bedeutender Künstler zum Besten beginnender Anfänger in der Kunst auszunutzen. Es ist jetzt nicht von der besonderen Kunstrichtung die Rede, sondern nur vom allgemeinen Einfluß, den das Vollkommene ausübt. Dieser ist gewißlich vorhanden. Rafael hat Leuten die Augen geöffnet, daß sie plötzlich anders sahen und bei gesteigerten Anforderungen an sich selbst gesteigerte Anstrengungen machten. Die Thätigkeit eines großen Künstlers reißt alle die mit fort, die neben ihm arbeiten. Ohne Rafael wäre Giulio Romano das nicht geworden, was er war: man sieht das rafaelische Blut in seinen Adern fließen, gerade so, wie aus manchem Antlitz, was Rafael selbst malte, Michel Angelo gewaltig herausblickt. Man will den Einfluß des Phidias auf eine ausgebreitete Schule nachweisen. Schiller hat unser Theater ge-

bildet, Platen hat vielen Schriftstellern das Gehör geschärft, mancher mittelmäßige Schauspieler wird der Ristori auf der Bühne gegenüber eine ungekannte Kraft in sich fühlen und begeisterter als jemals spielen.

Allein dieser Einfluß ist begründet auf eine wunderbare Sympathie, die bei gleichartigen Fähigkeiten die stärkere Seele auf die mit geringerer Kraft begabte ausübt. Das läßt sich nicht benutzen, wie Dampf; darauf kann man kein System bauen. Unterricht in der Kunst und sogar Akademien gab es allerdings schon frühe. Lorenzo de Medici richtete eine Bildhauerschule in Florenz ein, in welcher Michel Angelo seinen ersten Unterricht erhielt; Lionardo hatte in Mailand seine Academia Vinciana; unter Rafael und Michel Angelo lernten unzählige junge Künstler in Rom und übten sich im Handzeichnen, aber diese Verhältnisse machten sich von selbst, die Jünglinge zogen sich dahin, wo sie etwas zu lernen hofften, sie suchten sich die Meister aus, die ihnen am liebsten waren oder am größten erschienen, und so blieb es, bis die durch große Männer emporgebrachte Kunst einer zweiten Generation von Künstlern anheimfiel, welche alle die erhabenen Werke vor den Augen und alle die nützlichen Lehren der Meister im Gedächtnisse sich im Besitz des Geheimnisses glaubten, aber von vornherein darauf verzichteten, diejenigen zu übertreffen, von denen sie es erhalten hatten.

Vasari ist der Typus dieser Art Leute, ein Arbeiter in kolossalem Maßstabe, groß als Baumeister, ein Genie seinen Nachfolgern gegenüber, aber elend im Vergleich zu denen, die vor ihm schafften, und deren Leben er theilweise noch miterlebte. Er war der Gründer der ersten Akademie von Regierungswegen. Er hat schon seine bestimmten Schulbegriffe über das Schöne. Die Kunst sei jetzt so vollkommen, ist seine Meinung, daß, wer nur Zeichnen, Erfinden und Coloriren könne, mit Leichtigkeit da, wo die alten Meister sechs Jahre zu einem Bilde gebraucht hätten, in einem einzigen Jahre sechs Bilder vollenden werde, wofür er ja selber mit seiner eigenen Thätigkeit ein Beleg sei.

Dieser Mann, dessen Natur ein seltsames Gemisch von literatenhafter Oberflächlichkeit und tiefem, ja begeistertem Verständnisse ist, gehörte zu den Häuptern der Kunstschule, die vom ersten Großherzoge von Toscana, dessen Residenz das ehemalige freie Florenz geworden war, gestiftet

wurde. 1563 stattete derselbe die „Compagnia dell' arte del disegno" mit Statut und Privilegien aus, ihre ausgezeichnetsten Mitglieder sollten unter dem Namen Akademie vereinigt werden. Michel Angelo, der uralt in Rom lebte, ernannte man zum Ehrendirector. Im nächsten Jahre kam seine Leiche nach Florenz und wurde mit mächtig studentischen Feierlichkeiten von den neuen Akademikern beigesetzt. Reden wurden gehalten, über die Kunst gedacht, geschrieben, gestritten, in aller Munde war der große Buonarotti, sein Denkmal ward aufgestellt. Aber man sehe sich dies Werk an. Nichts hat der Würdigung des großen Michel Angelo so im Wege gestanden, als diese wie ein unendlicher Zopf an seinen Schatten sich anhängende Kunstthätigkeit, die, seine gewaltigen Formen nachahmend, so schwächliche Gestalten geschaffen hat. ◷◷◷

◷ Von den Akademien Italiens ging der Glaube an die Richtigkeit gewisser Körperstellungen aus, die von nun an wie unvermeidliche Gespenster durch die Gemälde ziehen. Am unumschränktesten herrschte diese abstracte akademische Musterschönheit im vorigen Jahrhundert. Die besten Eigenschaften aller Kunstwerke, antiker wie moderner, wurden zergliedert, und aus ihren vollkommensten Bestandtheilen die absolut schöne Gestalt componirt, deren Proportionen man stets zu erreichen suchte. Diese Berechnungen wurden zu einem ernsten Studium, Winckelmann und Rafael Mengs stehen auf seinem Boden. ◷◷◷

◷ Heute wird dieses akademische Ideal verurtheilt, gerade wie die französische Tragödie, deren Gestalten vor hundert Jahren die Welt bezauberten. Wie für das Theater gab es in der Malerei die detaillirtesten Vorschriften. Was man malen sollte, was nicht. Wie man das malen sollte, was zu malen erlaubt war. Welche Fehler zu vermeiden wären, wie die Leidenschaften darzustellen, wie die Stoffe zu drapiren, wie die Arme und die Füße zu stellen, welches Licht, welche Größe, welcher Grad der Ausführung. Und solche Ansichten sind die Frucht von langen Lebenserfahrungen! Fueßli, der berühmte Professor an der Akademie zu London, veröffentlichte 1801 seine „Lectures on Painting". Er geht mit kritischer Schärfe die ganze Kunstentwicklung durch und stellt schließlich seine eigenen Ideen auf. Er beschreibt, wie man es z. B. anzufangen hätte, wenn als historisches Bild der Tod des Germanicus zu malen wäre. Er giebt

eine Figur nach der anderen an, bespricht ihre inneren Zustände und den äußeren Habitus im entscheidenden Momente, bis die ganze Composition aufgebaut ist. Goethe in seiner Recension dieses Werkes bemerkt hierzu: „Sähen wir wirklich einmal ein Bild, welches den angegebenen Anforderungen entspräche, so würden wir mit jenem Freunde ausrufen: ‚War es der Mühe werth, mit solchem Aufwande von Kunst ein unerfreulich Werk zu machen'!" ◉◉◉

◉ Man denke sich einmal einen Jüngling wie Rafael oder den jungen Michel Angelo der Unterweisung solcher Pedanten ausgesetzt! Wie unschuldig, natürlich und einfach traten sie und ihre Zeitgenossen in die Kunst ein. Wie rüstig suchte damals jeder auf seinen eigenen Füßen weiterzukommen, ohne darauf zu warten, ob etwa von Staatswegen ein Vierspänner vorbeikäme, der ihn bequemer und rascher an's Ziel brächte. Jeder suchte sich seinen Weg und fand ihn. Die Kunst ist für jeden Anfänger ein wüstes Gebiet, durch das keine getretenen Wege führen, für den allein, der sich aus eigener Kraft finden lernt, ist es geeignet; kennt man es aber einmal, dann wird jeder Stein und jeder Baumstamm ein Wegweiser, und der Künstler geht so sicher seine Straße, wie ein Vogel sicher durch die Luft fliegt. ◉◉◉

◉ Die Geschichte der Akademien, auf denen man die Kunst lehrte und von denen gleich fertige Künstler ausgehen sollten, beweist, wie unrichtig lange Jahre hindurch über Kunst gedacht wurde. Freilich konnten allerlei technische Griffe, eine gewisse Leichtigkeit für das Arrangement, verschiedene Farbengeheimnisse und dergleichen den Schülern mitgegeben werden, diese wurden zugleich aber in so feste Ansichten eingezwängt, daß von Freiheit des Schaffens keine Rede mehr war. Man schlage ein Künstlerlexikon auf und wird finden, daß auch in diesen Zeiten noch bedeutende selbstständige Künstler immer für sich unter den seltsamsten Umständen in die Höhe kamen, sich auf eigene Faust durchschlugen und selten von den auf Akademien gebotenen Vortheilen profitirten. Die Geschichte manches berühmten Künstlers beginnt damit, daß er von irgend einer Akademie als durchaus unfähig zurückgewiesen ward, in welche er als Schüler einzutreten wünschte. Die wahre große Kunstentwicklung weiß nichts von diesen Anstalten. Erst mit dem Verfall der Kunst ent-

standen sie, und da, wo man sich aus dem Verfalle aufraffen wollte, stemmten sie sich dagegen mit ihren todten Principien. ◔◔◔

◔ Indessen dies Alles sind vergangene Dinge, und sie hatten auch in ihrer Verkehrtheit eine Seite, die nicht vergessen werden darf. Mochten die Ansichten, die man dictatorisch den Schülern einprägte, noch so unrichtig sein, es waren doch immer feste Ansichten. Derjenige, der auf den Akademien malen lernte, konnte falsch angeleitet werden, aber er ward angeleitet, er war im Stande, ein Bild zu malen, das bestimmten Anforderungen genügte, und vor allen Dingen, er hatte richtig zeichnen gelernt. ◔◔◔

◔ Heute ist die Macht dieser Anstalten vorüber; selbst wenn man wollte, könnte man nicht zu ihren Traditionen zurückkehren, denn diese selbst sind verloren gegangen. Was aber soll man beginnen? Ein allgemeines Begehren nach Kunstwerken, wie dies im 16ten Jahrhundert die Kunst emporbrachte, erfüllt die Welt nicht. Es soll trotzdem etwas für die Ausbildung junger Leute, welche einst Künstler werden wollen, geschehen. Es soll eine Akademie errichtet werden, auf der sie dafür vorbereitet werden. Welche Idee wird ihr zu Grunde liegen? == ◔◔◔

◔ Der Schüler ist ein Kind, das auf die Autorität des Lehrers hin lernt, der Student ist ein Mann, der nach empfangener Anleitung selbst prüft, sich über seinen Gegenstand stellt und ihn so auffaßt, wie die eigene Wahl ihn leitet. Ein Student, der sich auf sein Collegienheft als Autorität berufen wollte, wäre eben so sehr im Irrthum, wie ein Schüler, der das eigene Ermessen höher stellte, als den Wortlaut der vorgeschriebenen Bücher. Der Schüler sagt, anno 44 ante Christum ward Cäsar ermordet, so habe ich es gelernt, der Student sagt, nach den und den Quellen setze ich dies Factum in das angegebene Jahr, so lehrt mich die Wissenschaft. ◔◔◔

◔ Diese doppelte Stufe des Lernens findet sich auch beim Handwerk, wo der Lehrling eine andere Stellung einnimmt, als der Geselle. Der Lehrling lernt das Werkzeug gebrauchen, der Geselle arbeitet selbstständig; aber er sucht die Erfahrung und Sicherheit zu gewinnen, die ihn erst zum Meister langsam ausbildet. Da nun aber jeder Kunst ein Handwerk zu Grunde liegt, so wird der erste Schritt, der von Staatswegen zur Bildung des künftigen Künstlers geschehen muß, darin bestehen, daß

zuerst dem Kinde die Herrschaft über die handwerksmäßigen Theile der Kunst verschafft werde. Der Schüler lernt Copiren, die Natur sowohl als vorgelegte Muster, er besucht daneben eine Schule, wo der Grund zu seiner geistigen Ausbildung gelegt wird.

Als unterste Stufe der Akademie der Kunst wird demzufolge die Zeichenschule eingerichtet, wo die handwerksmäßige Fertigkeit der Hand und des Auges erworben wird. Die hier gewonnene Ausbildung ist der Art, daß sie zu jedem Lebensberufe einen vortheilhaften Zuwachs bildet. Kein Schüler, der an ihr Theil nimmt, giebt damit die Absicht kund, Künstler zu werden, so wenig ein Kind, das Klavierunterricht erhält, Virtuose oder Componist werden will. Nothwendigerweise muß aber dieser Zweig der Vorbildung in den Händen der Akademie liegen, weil schon hier eine falsche Methode schädlich und aufhaltend wirken kann, während die richtige Art zu unterrichten ungemeine Vortheile bietet. Diese Zeichenschule ist deshalb eine Normalzeichenschule für die Monarchie, und es werden die besten Lehrer bei ihr angestellt.

Die zweite Stufe stellt den jungen Mann seinem Lehrer und den Lehrgegenständen ganz anders gegenüber. Wer die auf ihr dargebotene Belehrung annehmen will, muß schon die Absicht haben, eine Thätigkeit zur Lebensaufgabe zu erwählen, zu welcher die höhere Kunstfertigkeit im Zeichnen und die geistige Ausbildung, die zugleich mit ihr gegeben wird, förderlich sind. Der Student arbeitet selbstständig. Will er jetzt Künstler werden, so ist Alles, was er betreibt, ihm dazu im hohen Grade dienlich; will er dagegen eine technische Carrière einschlagen, zu der er einer höheren Ausbildung im Zeichnen und in der Kenntniß der Kunstgeschichte bedarf, so findet er auch hierfür das, was ihn fördert. Von Oelmalerei, von Componiren, von Künstlerthum ist keine Rede. Es wird nur Gelegenheit geboten, frei zu lernen, Alles zu lernen, was einem künftigen Künstler nur irgendwie zu Statten kommen kann, sowie auf der Universität der Student in jeder Richtung Belehrung findet, die ihm aufzusuchen jedoch selbst überlassen bleibt, und die, wenn er einmal gewählt hat, freilich seinen zukünftigen Lebensweg bestimmt, allein der Staat hat ihn nicht dazu verlockt, es ist der freie Wille des Lernenden gewesen.

◷ Das Fortkommen und die Belohnung ihrer Schüler darf die Akademie so wenig kümmern, als die Universität der spätere Lebenslauf der Studirenden. Bedarf der Staat Künstler zu seinen Zwecken, so mag er für dieselben ein Examen einrichten mit bestimmten Forderungen, wie es beim Architekten der Fall ist. Er mag auch die, welche er so anstellt, nach Italien senden oder sie sonst reisen lassen, wie es der bestimmte Zweck erfordert, für den er den Künstler braucht, z. B. als Lehrer an technischen Anstalten: allein für diese Leute giebt es dann eine feste Carrière mit Avancement, und sie wissen, wofür sie arbeiten und was sie zu erwarten haben. Aufs geradewohl aber demjenigen Schüler, der durch ein Bild oder eine Statue seine Befähigung zu späterer Künstlerschaft abzulegen scheint, zur Erreichung dieser künftigen Größe (die er nun gewiß als sicher annimmt) drei Jahre lang ein Gehalt zu geben und ihm für die Zukunft keine weitere Sicherheit zu bieten, ist eine grausame Verführung. Wenn nun ein solcher Mensch mittelmäßig bleibt, ist das seine Schuld? Soll ihn dann der Staat, der ihn so weit gelockt hat, ohne Unterstützung lassen? Unter welchen Gesichtspunkten aber läßt sich eine solche Unterstützung nationalöconomisch rechtfertigen? Es sind Almosen, welche so vertheilt werden. ◷◷◷

◷ Ein Künstler muß auf sich selbst basirt sein und auf das Publikum. Ganz aus eigenem Entschlusse ergreift er sein Metier. Er thut es, weil er den Drang dazu fühlt. Darin allein liegt seine Berechtigung und sein Trost. Er sagt, ich will lernen: der Staat kommt ihm zu Hülfe. Er sagt, ich weiß, was ich wissen muß, ich will Künstler sein, will selbstständig weiter arbeiten: = da kann keine vom Staate angestellte Commission ja oder nein sagen. Es ist sein eigenes Risico. Er mag es versuchen. Niemand weiß, wie der Versuch ausfällt, so gut wie kein Privatdocent wissen kann, ob er lange Jahre fruchtloser Bemühungen vor sich hat oder übermorgen zum Professor ernannt wird, so gut wie kein junger Mann, der mit Theaterstücken oder musikalischen Compositionen sein Glück machen will, wissen kann, ob seine Dramen und Opern gegeben und applaudirt oder ausgepfiffen oder überhaupt zur Aufführung angenommen werden. ◷◷◷

◷ Man setze hier jedoch an die Stelle des zweifelhaften Schicksals die geordnete Vorsorge des Staates, und die freie Thätigkeit dieser Männer

wird unmöglich werden. Der ächte Künstler muß so auf sich beruhen, er muß so unbekümmert arbeiten, daß selbst die Krone, wenn sie ihm Aufträge giebt, in dieser Beziehung nur als ein Theil des Publikums erscheint. Läge im Ankauf eines Kunstwerkes durch den regierenden Herrn auch im Geringsten etwas von einer anerkennenden Handlung der Regierung, so hätte der Künstler darauf hin ein Recht, weitere Bestellungen zu verlangen. Allein der Staat darf sich hier nicht einmischen. Ein Dichter, dessen Stück auf der Königlichen Bühne aufgeführt wird, kann nicht sagen, ihr müßt nun auch meine ferneren Stücke spielen, ihr habt mich verführt, mich dieser Art von Arbeit ganz hinzugeben, und dürft mich nicht untergehen lassen. Die Königliche Bühne ist für den Künstler, der für sie schreibt, in dieser Beziehung nichts anderes als eine Privatbühne. Jeder Künstler, Maler, Dichter, Schauspieler geht als enfant perdu auf die Bresche los. Er giebt sich eine Ausnahmestellung vom Anfang an und weiß, daß der Staat für das Außerordentliche nur dann Geld hat, wenn seine Leistungen ungewöhnlich sind. Ein Künstler ist wie ein Nordpolfahrer. Er weiß im voraus, daß er Gefahren zu bestehen hat, aber der Drang, sie aufzusuchen, ist größer als die Freude am Gange des gewöhnlichen Lebens. Er geht, weil er will; wenn er aber da oben im Eise steckt, hat kein Staat die Verpflichtung, ihn heraushacken zu lassen. Dafür aber hat er den Ruhm für sich, den er als unabhängiger Mann erwarb. Ist ein Künstler einmal glücklich durchgedrungen, so wird ihm dann auch nicht die materielle Belohnung von Seiten des Publikums versagt bleiben. ◎

◎ Gerade das eben gewählte Beispiel weist dennoch auf eine Seite hin, von der allerdings Unterstützung des Staates eintreten soll. Läßt sich ein bedeutender Mensch auf eigene Gefahr hin in eine Unternehmung ein, in der er stecken bleibt, so kann das Großartige seiner Pläne so stark zu einer Hülfe auffordern, daß der Staat ihn herausreißt und daß der Ankauf von Bildern oder Statuen, sowie die Ausführung großartiger Cartons und Modelle zur Staatsangelegenheit gemacht wird, ohne daß eine Bestellung die Ursache war, die diese Werke hervorrief. Das aber setzt immer wieder einen fertigen Mann und bestimmte Werke seiner Hand voraus. Wenn man heute Dr. Barth für seine großen Reisen, die er hinter sich hat, in jeder Weise ehrt, wenn man Reisende, die mitten in ihrer Unternehmung

in Gefahr gerathen sind, unterstützt, wenn man sogar Einzelne, deren ganzer Sinn und Fähigkeit auf solche Reisen gerichtet ist, von Anfang an ausrüstet, so kann im Vergleiche damit auch von einer Unterstützung angehender Künstler die Rede sein, sei es nun, daß sie eine Anstellung, einen Zuschuß zur Beendung des Angefangenen oder eine Belohnung für das außerordentlich Vollendete erhalten; allein darauf hin darf Niemand die Künstlerlaufbahn einschlagen, denn oft kann dem größten Verdienste dennoch diese Hülfe versagt bleiben, während sie vielleicht offenbar auf anderer Seite in den Brunnen geworfen wird. ◎◎◎

◎ Denn wer soll das Genie erkennen? Es ist freilich die Pflicht eines Volkes, seine großen Künstler zu beschäftigen. Es wäre eine Beleidigung der gütigen Vorsehung, wenn man einem Manne, dessen Werke der Stolz und der Reichthum eines Landes sind, nicht in jeder Weise die Arbeit erleichterte. Allein wer will hier vorauswissen und den Leuten klar machen im Momente, was erst langer Reihen von Jahren bedarf, um eine glaubwürdige allgemeine Wahrheit zu werden? Meiner tiefsten Ueberzeugung nach ist die Ausführung des Cartons von Cornelius eine ernste Angelegenheit der Nation, und ich bin fest überzeugt, unterbleibt diese Ausführung, und, was damit in Verbindung stehen würde, gehen diese Cartons langsam zu Grunde, so wird eine spätere Zeit die Worte nicht stark genug zu finden glauben, um ihr Bedauern darüber auszusprechen = allein wenn selbst bei diesem eclatanten Falle Viele die Verpflichtung des Staates ableugnen, Andere die Vortrefflichkeit der Arbeit selbst bezweifeln, die Meisten gleichgültig sich wenig darum bekümmern = was hilft es da, eine Theorie aufzustellen? ◎◎◎

◎ In solchen Fällen bedarf es eines Fürsten, welcher befiehlt, weil er ein Gefühl von dem Werthe des Mannes hat. Dies Gefühl aber muß in seinem eigenen Herzen wachsen. Die Anerkennung eines großen Künstlers ist bei seinen Lebzeiten fast immer Parteisache. Jeder beansprucht die Freiheit, auf die eine oder die andere Seite zu treten, und es liegt in der Natur der Dinge, daß auch die, in deren Händen die höchste Gewalt ist, ihrem eigenen Geschmacke folgen. ◎◎◎

◎ Es sind gewisse Irrthümer gäng und gebe von der Kunstbeschützung durch große Fürsten. Die Zeiten der Medici und Ludwig des Vierzehnten

sind sprichwörtlich geworden. Es ist wie mit Troubadours und Minnesängern. An diese goldenen Tage der Kunst kann der nur glauben, der sie nicht besser kennt. Wer die Geschichte von Florenz genauer studirt hat, weiß, daß das Mäcenatenthum der Medicäer einen sehr geringen Einfluß auf die Entwicklung der italienischen Kunst ausübte. Was der erste Cosmo und sein Enkel, der sogenannte Lorenzo der Prächtige, thaten (diese Benennung beruht darauf, daß man den ganz allgemeinen Titel „magnifico" für einen besonderen Beinamen hielt und übersetzte), ist allerdings ein Zeugniß, daß beide Männer Geschmack und Liebhaberei an der Kunst besaßen, allein neben den allgemeinen Bestellungen des gesammten damaligen Publicums sind die ihrigen nicht hervorragend. Lorenzo's Bruder, der verschwenderische Papst Leo der Zehnte, regierte allerdings zu der Zeit, wo Rafael und Michel Angelo in Rom ihres blühendsten Ruhmes genossen, allein es ist bekannt, daß diese beiden ihre größten Bestellungen von Leo's Vorgänger, dem alten Giulio II., erhielten, einem wilden, kriegerischen Greise, dem wenig an der Kunst lag, aber der für Künstler ein Auge hatte und das Ungeheure zu würdigen wußte, das die beiden Maler zu leisten im Stande waren. Rumohr deutet mit vollem Rechte darauf hin, daß Leo X. diese Männer keineswegs so beschäftigte, wie ihr Talent es verdient hätte. ◎◎◎

◎ Gemälde waren damals ein Besitz, auf den man stolz war. Daher der Aufschwung, den die Kunst nahm. Kein Mensch dachte etwa daran, die Künstler von Staatswegen zu protegiren und aus anderen Rücksichten mit Aufträgen zu versehen, als weil man an ihren Arbeiten persönlich Freude hatte. Wenn man liest, wie Franz der Erste von Frankreich, wie der Papst, der Kaiser, die Cardinäle bestellten und bezahlten, und daneben hält, was Kirchen, Klöster und Privatleute ebenfalls bestellten und bezahlten, so sieht man, daß die großen Herren nur als Theile des Publicums mit im allgemeinen Strome schwammen, daß sie mehr auszugeben hatten und deshalb berühmte Künstler mehr in Anspruch nehmen konnten, aber sie bezahlten doch immer nur die Bilder, die sie sich malen ließen, kein Gedanke an eine Förderung der Kunst aus höheren Staatsrücksichten. Erst wenn die Künstler etwas geworden waren, verlangte man ihre Dienste. Jugendliche Kräfte wurden von bedeutenden Fürsten erkannt

und unterstützt, jedoch weil sie sie für sich benutzen wollten. Es war eine Liebhaberei, für die man das Geld hingab und die passenden Leute erzog. Erst nach und nach, als aus dem lebendigen Genusse an großen Kunstwerken eine todte Prahlerei und ein Luxus ward, entstanden Akademien, auf denen in bestimmter Weise junge Talente nicht zu freien Künstlern, sondern eher zu Decorateuren erzogen wurden, die der Mode gemäß die Kirchen und unendlichen Schlösser der Fürsten mit weitläufigen Malereien bedeckten, wo denn die Schnelligkeit der Arbeit und ein gewisser Effect der Behandlung die beiden Hauptpunkte waren, auf die es ankam. Legionen heiliger Gestalten sowohl, als mythologischer Figuren sind so in größeren oder kleineren Gruppen entstanden und sehen uns jetzt mit ihren glänzenden und leeren Augen an, wenn wir sie an den Wänden und Decken der Säle finden, wo Niemand sie wegnimmt, weil Niemandem an ihrem Besitze gelegen ist.

Solche Resultate sind die nothwendigen Folgen, wenn die Staatsgewalt in Dinge hineingezogen wird, die nur in dem freien geheimnißvollen Gefühle bevorzugter Menschen ihr Gesetz und ihre Regel finden. Ein Künstler schafft etwas, was Niemand kannte, ehe er es hinstellte, er bringt das Neue hervor, er allein weiß die Wege, die dahin führen. Wie können ihm da bestellte Lehrer eine Anleitung geben? Man kann die Maschinenkunde lehren, aber man kann Niemanden lehren, eine neue Erfindung zu machen. Man kann eine Concurrenz ausschreiben und einen Preis aussetzen für die Erfindung einer neuen Maschine, die bestimmte Dienste leistet, aber man kann nicht einer Anzahl junger Leute eines Morgens sagen: Es soll heute eine Maschine für diesen bestimmten Zweck erfunden werden; setze sich jetzt Jeder in ein verschlossenes Zimmer und strenge seinen Geist an; wer die beste Maschine erfindet, der erhält alle Jahre 700 Thaler drei Jahre lang, und der Staat spricht damit die Erwartung aus, er werde in diesen drei Jahren so viel neue Erfindungen machen, um künftig davon leben zu können ohne weitere Staatsunterstützung. Und nun denke man eine große Anzahl junger Leute, die alle wissen, daß die Erlangung eines solchen Preises möglich sei, und darauf hin alle ihre Gedanken richten.

Bei der Construction einer Maschine aber läßt sich wenigstens eine

scharfsinnige Verwerthung gelernter Elemente denken, und es wäre bei einer solchen Concurrenz der gewandteste, geschickteste, fleißigste annähernd zu erkennen; bei einer Kunstaufgabe jedoch ist dies anders. Der bloße Zwang, momentan ein Kunstwerk schaffen zu sollen, wird vielleicht gerade den fähigsten unfähig machen. Das Bewußtsein, wie viel von dem Gelingen dieser Arbeit abhängig sei, wird die Befangenheit vermehren. Das Bild, welches das Geschenk eines erleuchteten Momentes sein sollte, wird der trostlosen Stimmung abgepreßt, in die die Seele durch den angethanen Zwang versetzt wurde. Schüler können nicht concurriren. Meister können es, gelernte, erprobte Männer können mit ihren Leistungen sich zu überbieten suchen, dies hat Sinn und Erfolg, wenn große Männer und große Aufgaben da sind; Anfänger können stets nur in dem geprüft werden, was sie gelernt haben. Man sage, derjenige, der den besten Act gezeichnet hat, die beste Portraitzeichnung liefert, soll eine Belohnung erhalten; aber nicht, derjenige, der unter Verschluß die beste Composition zu Stande bringt, von Staatswegen zum Künstler erklärt und nach Italien geschickt werden. ◎◎◎

◎ Jeder Gedanke an eine künftige Unterstützung muß den Schülern der Akademie genommen werden. Dagegen erhalten sie Anweisung, wenn sie wollen, das Zeichnen nach der Natur in jeder Richtung gründlich zu lernen. Ornamentik, Anatomie, Perspective werden von den besten Lehrern in der besten Weise gelehrt. Es bleibt den Lernenden überlassen, sich dem zuzuwenden, was sie besonders anzieht, was für ihre künftige Carrière am geeignetsten ist. Der Lithograph, der Kupferstecher, der Holzschneider, der Decorationsmaler, der technische Künstler findet Gelegenheit, sich in dieser Akademie auf eine Weise zu unterrichten, wie nirgends sonst, der Maler erwirbt sich die solideste Grundlage. Kein Schüler, der das hier Gebotene gelernt hat, wird dadurch für die gewöhnliche bürgerliche Laufbahn eines höheren Handwerkers unbrauchbar gemacht, Niemand darf in Zukunft sagen, er habe auf dieser Schule Ideen eingesogen, durch welche seine gesunde Urtheilskraft auf falsche Gedanken verlockt und in dieser gefährlichen Bahn vorwärts getrieben sei, statt auf das Natürliche und Wahre hingewiesen zu werden. Das Wahre aber ist, daß zur Kunst Genie gehört, und daß es kein Kennzeichen eines

zukünftigen Genies giebt. Man kann bei keinem Talente wissen, wie weit sich seine Kraft erstrecken werde. Leute, welche bei achtzehn bis zwanzig Jahren einer gewaltigen Zukunft entgegenzueilen schienen, machen plötzlich Halt und bringen es zu nichts weiter; andere, die albern und unfähig scheinen, entwickeln sich plötzlich. Wie vielen bedeutenden Geistern hat man nicht in jeder Weise den Weg verbauen wollen, den sie trotz allen Hindernissen dennoch einschlugen: man glaubte, sie warnen zu müssen, weil ihnen alle Befähigung abzugehen schien; wie viele andere hat man in jeder Weise gefördert, und sie standen dennoch still, und all das goldene Heu, das man ihnen vorhielt, lockte sie nicht einen Schritt weiter vorwärts. ══ ◔◔◔

◔ Der Schüler der Akademie muß nicht nur handwerksmäßig unterrichtet, sondern geistig auf die rechte Höhe gehoben werden, damit er in sich selbst später einmal ein Gegengewicht gegen das einseitige Streben findet, in das Jeder hineinkommt, der eine einzige Sache eifrig betreibt. Fehlt die Freiheit des Geistes, so ist die größte Begabung in Gefahr, mittelmäßige Früchte zu tragen. ══ ◔◔◔

◔ Einem gebildeten Manne imponirt nichts als geistige Größe. Er bequemt sich den Verhältnissen an, aber er unterscheidet stets den Werth, der von innen heraus den Dingen innewohnt, und den, der ihnen von außen anklebt. Den Trieb, sich nicht einseitig als Maler, Gelehrter, Bildhauer, Componist, sondern allseitig als Mensch zu fühlen, finden wir bei allen ausgezeichneten Künstlernaturen. Michel Angelo hat tiefsinnige Gedichte geschrieben, er wußte ganze Gesänge aus Dante auswendig, er hielt philosophische Vorträge in der Florentiner Gelehrten-Akademie. Nicht bei ihm allein vereinigten sich Architektur, Malerei, Maschinenkunde und Sculptur, eben so gut bei Rafael, Lionardo da Vinci, Brunelleschi und vielen Anderen. Sie waren das, wozu man im Momente gerade einen Mann brauchte. Lionardo bietet dem Herzoge von Mailand seine Dienste an. Man sollte meinen, ein solcher Mann hätte vor allen Dingen Maler sein müssen: er aber rühmte in erster Linie seine Brauchbarkeit als Kriegs- und Brückenbaumeister. Die Malerei und Sculptur werden am Ende des Briefes erwähnt, fast wie Nebensachen. Wie konnte Da Vinci die göttliche, ideale Malerei, in der er so groß war, einer gewöhnlichen handwerks-

mäßigen Thätigkeit nachsetzen? Als wenn das Malen von Bildern eine solche Nothwendigkeit gewesen wäre! Diese Männer malten, wenn man Bilder forderte, bauten, wenn man Paläste, Kirchen oder Festungen brauchte, trieben Musik, Mathematik, secirten Leichname, lasen, dichteten und lebten im großen Leben. Erst später, als die Künstler der Mode und dem Geschmack der Höfe zu dienen anfingen und auf Titel und Pensionen auswaren, fing man an, eine so niedrige Ansicht von der Kunst zu hegen, daß man sie für eine Fertigkeit hielt, deren Geheimnisse sich aufstöbern und weitergeben ließen. Die besten Künstler suchten auch da immer noch ihre Unabhängigkeit zu wahren. Gerade der Kunst- und Litteraturbeschützer Ludwig der Vierzehnte ließ den großen Dichter Corneille und den großen Maler Lesueur verkommen, während ihre geringer begabten Nebenbuhler glänzend bedacht wurden. ◷◷◷

◷ Sagt man das jungen Leuten, trägt man ihnen eindringlich vor, wie von Anfang an die Kunst ihre selbstgewählten, wunderbaren Wege ging, so wird ihnen ihre eigene Stellung klarer werden und die Zurückhaltung der Staatsgewalt als ein Act der höchsten Gewissenhaftigkeit erscheinen.

◷ Natürlich müssen die, welche diese Lehren vortragen, ausgezeichnete Männer sein, deren Worte Eindruck machen, die nicht Tag für Tag lange Stunden ihre Vorlesungen halten, sondern nur einigemal in der Woche, frühmorgens vor den praktischen Arbeiten oder Abends, wenn sie vollendet sind; keine Vorträge zum Nachschreiben, sondern zum Nachdenken. Es soll ja nicht später ein Examen angestellt werden über diese Dinge, der Zuhörer soll nur von ihnen ergriffen sein, und das, was er hört, als neu, wichtig und nothwendig kennen lernen. Diese Vorträge, gerade weil sie für ein nicht gelehrtes, jugendliches Publicum sind, müssen einen energischen Charakter haben, und von den Männern, die berufen werden, um sie zu halten, hängt viel ab. Es müssen thatsächliche Nachrichten über den Bildungsgang früherer Künstler, über die Entstehung, die Schicksale, den momentanen Aufenthaltsort und den Zustand ihrer Werke gegeben, es muß gesagt werden, mit welchen Entbehrungen, allgemeinen Irrthümern, eigenen Täuschungen und Quälereien aller Art gerade die größten Männer zu kämpfen hatten. Wie langsam sie sich emporarbeiteten, wie ihr unermüdlicher Fleiß das Einzige war, was sie tröstete, bestärkte und vorwärts-

brachte =: denen, die das von beredten Lippen vorgetragen hören, wird allmählich ein Licht aufgehen über sich selbst. Die jungen Männer werden sich in der Stille fragen, ob sie solchen Anstrengungen gewachsen, solcher Ausdauer fähig seien, und mancher, der, vielleicht von verworrener Eitelkeit weiter getrieben, später als Maler verdorben wäre, wählt in selbst erkennender Bescheidenheit ein ehrendes Handwerk, bei dem er weder zu hungern, noch zu betteln braucht. Wird neben der Geschichte der Kunst und der Künstler zugleich die Geschichte der höheren Handwerke vorgetragen, wozu in den hiesigen Sammlungen die ausgezeichnetsten Hülfsmittel daliegen, so steigt in den Augen der Unterrichteten das Handwerk selbst immer höher, und die Einsicht greift um sich, wie ein künstlerisches Talent, das zu genialer Production doch zu schwach ist, im Bereiche des Handwerks die ehrenvollste Stellung finde. Dieses vernünftige Zurücktreten war ein Zeichen des freien praktischen Sinnes im Zeitalter der Reformation und der damaligen Kunstwirthschaft. Der Unterschied zwischen Künstler und Handwerker existirte kaum. Alle Künstler waren Handwerker, viele Handwerker zugleich Künstler. Auch jetzt leitet ein allgemeines Gefühl uns wieder zu der Ansicht hin, daß es bei allen Zweigen der Thätigkeit nicht so sehr darauf ankomme, was ein Mann betreibe, sondern wie er das betreibe, dem er seine Kräfte gewidmet hat. Dies muß den Schülern eingeprägt werden, und zwar so, daß sie die inneren Gründe empfinden, auf denen das Raisonnement beruht. Nicht wie Schüler im Gymnasium, sondern wie Studenten auf der Universität werden sie in diese Anschauungen eingeführt. = =

Gerade in dem Momente, wo der Künstler seine ersten selbstständigen Versuche macht, fängt der Rath eines Meisters und die Beobachtung seiner Art die Dinge anzugreifen, für ihn an, entscheidende Wichtigkeit zu erhalten. Wer sich jetzt selbst überlassen bliebe, um allein vorwärts zu kommen, würde im besten Falle zeitraubende Umwege machen. Es beginnt die Schülerschaft im höheren Sinne, wie ein junger Gelehrter, nachdem er die Universität hinter sich hat, der Schüler einer bedeutenden Kraft wird, der er selbstständig nacharbeitend sich anschließt. Ebenso der Künstler. Rafaels erste Bilder sehen beinahe wie Copien Perugino's aus. Man gab ehedem die jungen Leute bei einem erprobten Maler in die

Lehre. Sie halfen früh an der Arbeit, sie machten eine handwerksmäßige Laufbahn durch und lernten allmälig auf eigenen Füßen stehen, bis sie sich ablösten und nach eigenem Gutdünken weiter studirten. ◎◎◎

◎ In der Bildhauerei pflegt es auch jetzt noch so gehalten zu werden. Der Lehrling wird in ein Atelier aufgenommen. Er lernt die Werkzeuge gebrauchen und hilft bei der Arbeit. In der Malerei ist dies leider anders. Böten sich nicht so selten große Wände dar, die zu bemalen sind, so würde hier dieselbe Schülerschaft eintreten. Sie thut dies auch, sobald derartige Aufträge den Meister nöthigen, sich nach Hülfe umzusehen. Allein das Gros unserer Künstler besteht in Genre- und Landschaftsmalern, dazu die Portraitmaler, alle drei können sich nicht helfen lassen. Sie können höchstens das Unterweisen in ihrer Kunst als einen besonderen Nebenzweig ihrer Beschäftigung ansehen und Schüler annehmen, deren Arbeiten sie beurtheilen oder die ihnen bei der eigenen Arbeit zusehen. ◎◎◎

◎ Will der Staat seine Vorsorge so weit ausdehnen, daß der angehende Künstler gute Meister finde, die ihn belehren, wie er mit Farben umzugehen habe, und deren Art zu arbeiten ihm als anfängliches Muster diene, so setze man die tüchtigsten Maler und Bildhauer mit der Akademie in Verbindung, gebe ihnen eine ehrenvolle Stellung als Anerkennung ihrer Leistungen (eine schöne Art, bedeutende Künstler vor den Sorgen des Alters zu bewahren) und lege ihnen dafür die Verpflichtung auf, den ehemaligen Schülern der Akademie, welche Maler und Bildhauer werden wollen, ihren besonderen guten Rath zu ertheilen. In welcher Weise dies geschieht, bleibt doch immer den Umständen überlassen. Es wird auf die beiderseitigen Persönlichkeiten ankommen. == ◎◎◎

◎ Wenn heute von der Kunst gesprochen wird, glauben viele, es ließe sich capituliren. Es gäbe doch auch eine Kunst, die ohne Begeisterung und in gelernter Fertigkeit ausgeübt würde und, weil sie ihren Mann ernährt, ihr gutes Recht hätte zu existiren. Man verstehe Begeisterung nicht falsch. Es kann etwas sehr Kleines, ein Stückchen Landschaft, eine Blume, ein kleines Genrestück mit Begeisterung, d. h. mit Liebe und Entzücken am Gegenstand gemalt sein. Aber wo die fehlen, wo Speculation auf die Mode und den Geschmack des Publikums Bilder hervorbringen, da ist ein Kunstwerk unmöglich. Nur das Werk kann entzücken und befriedigen, das

den Meister selbst entzückte und befriedigte. Darin liegt das Belehrende der alten Kunst, selbst der des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts noch, daß ihre Werke die Lust oder das Behagen umschwebt, mit dem sie geschaffen worden sind. Bei einer Landschaft Claude Lorrain's ist einem zu Muthe, als sei es unmöglich, daß der Künstler den Genuß, solche Blicke in die Weite mit solcher Luft und solcher Sonne zu malen, nicht jedem anderen Genusse vorgezogen haben müßte. Diese Empfindung hat man aber nicht allein bei den Werken hervorragender Künstler, man hat sie oft bei geringen handwerksmäßigen Arbeiten, die mit einer Sorgfalt ausgeführt sind, als hätte sie der Meister nur ungern aus den Händen gegeben. Wie viele Miniaturen giebt es, von deren Künstlern nichts übrig ist als der Name, oder der nicht einmal, und die so vollendete Kunstwerke sind im höchsten Sinne, daß die Arbeit den Mann beglückt und schön in sich selbst gemacht haben muß. Man kann diese stille Zufriedenheit im eigenen Schaffen Niemandem verleihen. Ich bilde mir nicht ein, es sei möglich, eine Schaar junger Leute mit diesem Geiste zu erfüllen. Aber es muß davon mit Würde gesprochen werden, damit diejenigen wenigstens, die die ächte Anlage besitzen, in ihr bestärkt und andere vielleicht auf die richtigen Wege geleitet werden. Worte vermögen nichts, Worte vermögen Alles. Ich weiß, daß, wenn sich gereifte Leute an ihre Jugend erinnern, nichts so glänzend in ihnen lebendig blieb als der Umgang mit Lehrern, deren Worte und deren Geist sie bewahrten. Deshalb treffe man eine gute Wahl und gebe den Männern eine freie, würdige Stellung, damit ihr lebendiges, unbekümmertes Gefühl in die Herzen derer einfließe, denen sie so nützlich sein können. == ◎◎◎

◎ == Die Wahrheit, daß die Zeichenkunst Grundlage aller Kunst sein müsse, wird mit der praktischen Energie, mit der sie durchgeführt wird, einen wunderbaren Einfluß haben. Nur bei einer vollendeten Sicherheit der Hand ist ein richtiger Ausdruck der Ideen möglich. Ein Gang durch eine Ausstellung neuerer Werke zeigt, wie sehr dieses erste Erforderniß der Kunst heutzutage vernachlässigt wird. Hier kann etwas gelehrt werden. Dies ist der Punkt, wo der Staat wirklich im Stande ist, den Schülern eine Tüchtigkeit zu verschaffen, die ihnen unter allen Umständen den größten Nutzen gewährt, hierdurch sowie durch das Studium der Anatomie, der

Kunstgeschichte und der politischen Geschichte, mit lebendiger Erklärung der in Museen und Sammlungen aufgeschichteten Kunstwerke, wird dem Unheil entgegengearbeitet, das sich in unseren Tagen überall zeigt, wo die Kunstverhältnisse eines Landes näher betrachtet werden. Ich erinnere an die Rede, welche soeben der französische Staatsminister bei Gelegenheit der Preisaustheilung in der Schule der schönen Künste zu Paris gehalten hat. „Jeder isolirt sich bei seiner Arbeit," heißt es darin, „sucht die praktische Geschicklichkeit zu erwerben und vernachlässigt darüber den Gedanken. Dies raubt den Kunstwerken unserer Zeit ihre harmonische Zusammenwirkung. Ich fordere Sie auf, mehr allgemeine Studien zu betreiben und sich nicht blos um das Zunächstliegende zu bekümmern." Diese Aussprüche, wie die ganze Rede ist eine sachgemäße Anerkennung der Lage der Dinge. Warum geht der Minister Fould nicht einen Schritt weiter und erkennt, daß die auf öffentliche Eitelkeitsbefriedigung hinauslaufende Einmischung des Staates in das Schicksal junger Leute, die erst Künstler werden wollen oder sollen, der Grund des Uebels sei? „Ich wünschte," sagt er, „daß ein guter Baumeister die Werke der Malerei und Sculptur, welche sein Gebäude zieren sollen, wenn auch nicht selbst schaffen, so doch mit tiefer Einsicht beurtheilen könne, daß Bildhauer und Maler in die Gesetze der Architektur eingeweiht wären, um die Wirkung ihrer Werke an dem Platze, für den sie bestimmt sind, beurtheilen zu können. Es ist in der Kunst anders, als in der Industrie, wo die Theilung der Arbeit Wunder thut. In der Kunst folgt die Vollendung des Ganzen nicht nothwendig aus der Vollendung der einzelnen Theile; ein Kunstwerk ist lebendig, das Gefühl dieses ihm innewohnenden Lebens erweckt die Begeisterung und macht sich in geheimnißvoller Weise schöpferisch geltend." So fährt er fort, lauter goldene Regeln, aber dergleichen sollte man jungen Leuten nicht in fast vorwurfsvollem Tone zu sagen haben, wenn deren Erziehung vollendet, und, wie der Minister selbst eingesteht, in einer Weise vollendet ist, daß solche gute Lehren ihnen als unerreichte fromme Wünsche mit auf den Weg gegeben werden müssen, sondern die Erziehung in der vom Staate geleiteten Anstalt sollte von Anfang an, abgesehen von der späteren Specialität des Künstlers, eine allgemeine Bildung der Hand, des Auges und des Geistes zu verleihen suchen. = =

◔ Empfänden wir als Nation den Drang nach dem Besitze von Kunstwerken, wie die Griechen ihn empfanden, hätten wir im Lande einen einzigen gemeinsamen Cultus, welcher ohne die äußerlichen Bildnisse angebeteter und verehrter Persönlichkeiten nicht bestehen könnte, wie dies zu den Zeiten der italienischen Kunstblüthe der Fall war, so könnte vielleicht die Erziehung der Künstler zur Staatsangelegenheit werden, obgleich sie es weder in Griechenland noch in Italien gewesen ist. Allein die heutige Kunst, die in der freien Phantasie der Künstler lebt und dieser Willkür bedarf, um lebendige Früchte zu tragen, die nur in der geistigen Befriedigung derer, welche sie ausüben, und im Genusse derer, welche die Kunstwerke erwerben, ihre Existenz findet, diese Kunst kann unmöglich für den Staat zum Gegenstande der Vorliebe hingestellt werden, so wenig als sogar die Dichtkunst, welche doch von allen Künsten am höchsten steht. ◔◔◔

◔ Treten Künstler (Dichter, Maler, Bildhauer, = oder welcher Stoff nun immer zum Träger ihrer Ideen auserkoren wurde) in einem Lande auf, ist die Kraft derselben so umfassend und tief, daß ihre Schöpfungen zu einem Theile des allgemeinen geistigen Reichthums werden, dann bietet die Stellung, welche solche Männer einnehmen, keinen Maßstab für die Behandlung weniger begabter Naturen. Weder ihr hoher Rang (wenn er ihnen eingeräumt wird) noch ihre Verlassenheit (wenn ihnen diese zu Theil wird) giebt für Andere eine Präjudiz ab. Solche Geister haben ihre eigenen unberechenbaren Schicksale. Meistentheils ist es großen Dichtern und Künstlern elend genug ergangen. Daran ist jedoch weder die Bosheit der Menschen noch die fehlerhafte Einrichtung des Staatsorganismus Schuld gewesen. Der Grund liegt darin, daß solche Männer dem praktischen Leben des Tages wirklich nichts bieten können, sondern als allgemein wirkende große Mächte dastehen. Während sie, an die Jahrhunderte denkend, den Tag vergessen, rächt sich der Tag und verweigert ihnen das, was er denen so reichlich gewährt, welche ohne Gedanken an nachher und vorher der Gegenwart mit allen Kräften zu dienen bestrebt sind. ◔◔◔

◔ Nehmen Männer den Thron des Landes ein, welche die höhere Nützlichkeit dieser Geister empfinden und den Ruhm im Voraus fühlen, den

sie einst auf ihre Zeit ausgießen werden, so ziehen sie diese Träger der höchsten Gedanken auch äußerlich zu der Höhe empor, die ihnen zukommt. Treffen in solcher Weise Fürsten und Künstler zusammen, dann entstehen große Aufgaben, große Werke, große Belohnungen. Es war der persönliche Wille Karl August's, als einer großartigen Natur, nicht aber seine Gewissenhaftigkeit als Landesherr, welche Weimar mit so viel dichterischem Glanze geschmückt hat. Diese Neigung hätte sich mit demselben Rechte auf Malerei, Musik oder Gelehrsamkeit werfen können. Ja hätte er sich um dieses Alles wenig gekümmert, er wäre ganz derselbe geliebte und charakterfeste Regent gewesen; nur daß ihn dann die Nachwelt nicht mit den Männern zugleich genannt hätte, von deren Namen der seinige unzertrennlich bleibt. ◎◎◎

◎ Ueberall, wo etwas Großes in der Kunst geschah, handelte es sich um freiwilligen Antheil von beiden Seiten; das Gefühl des Fürsten für das Große, und der Wunsch der Künstler, diesem Gefühle Genüge zu leisten, begegneten sich, und jedesmal war dieses Zusammentreffen so wunderbarer Art, daß sich für etwanige folgende Fälle keine praktischen Regeln daraus ableiten lassen. ◎◎◎

◎ Unsere Kunst, nicht allein die bildende, sondern im umfassendsten Sinne gesprochen: die Kunst hat sich losgelöst von den alten Ueberlieferungen, welche drei Jahrhunderte lang in organischer Aufeinanderfolge vorliegen. Das Persönliche, der Gedanke ist wieder so mächtig geworden, daß die alten Formen plötzlich verlassen wurden. Umhertastend im Ungewissen, sucht Jeder für sich einen Ausdruck seiner Ideen zu finden. Nirgends aber ist bis jetzt eine dieser neuen Formen so mächtig erschienen, daß man sich mit Bewusstsein an sie anlehnen und eine Zukunft auf sie stützen könnte. Nur der Instinkt leitet den Einzelnen dahin oder dorthin. Wer etwas gefunden zu haben glaubt, mag Gleichgesinnte heranzuziehen versuchen, aber keine dieser Richtungen scheint mir stark genug, um als die Keimträgerin einer neuen Entwickelung bezeichnet werden zu können. ◎◎◎

◎ Es hieße an sich und dem Vaterlande verzweifeln, wenn man die Hoffnung aufgeben wollte, daß aus dem momentanen Chaos eine höhere Kunst hervorgehen würde, höher, als die, welche uns bisher bekannt war.

Ich glaube an eine Entwickelung der Nation in jeder Beziehung, die, einstmals mit früheren Zuständen verglichen, Alles, was bis auf unsere Zeiten geschah und gethan ward, nur als eine Vorstufe erscheinen läßt. Für die klareren, großartigeren Ideen, die dann herrschen werden, wird es auch eines großartigen idealen Ausdruckes bedürfen, und die Kunst wird dann wieder als eine Nothwendigkeit und als das schönste Denkmal des geistigen Lebens eintreten und Niemand mehr um ihre Entwickelung in Sorgen sein, weder die Künstler, die dann vom Volke begehrt und beneidet sind, noch die Regierung, welche dann mit ihren Aufträgen den Anderen zuvorzukommen suchen wird. ◔◔◔

•

◔ Die von mir vorgeschlagenen Einrichtungen fasse ich in folgende Sätze zusammen: ◔◔◔

◔ Eine Akademie der Künste mit zwei Stufen der Belehrung. ◔◔◔

◔ Die erste eine Zeichenschule mit nebenherlaufender Schulbildung. ◔

◔ Der Unterricht ist gratis und entspricht dem Unterrichte der Gymnasien. ◔◔◔

◔ Die zweite eine Schule, wo das freie Handzeichnen die Grundlage der technischen Bildung, Vorlesungen die Grundlage der geistigen Ausbildung sind. ◔◔◔

◔ Diese beiden Theile, der technische wie der geistige, werden mit gleicher Wichtigkeit behandelt. ◔◔◔

◔ Der Unterricht ist nicht gratis und entspricht den auf der Universität getriebenen Studien. ◔◔◔

◔ KUNST WIRD ALS ÜBERHAUPT NICHT LEHRBAR AUF DER AKADEMIE NICHT GELEHRT, SONDERN NUR DAS DARGEBOTEN, WAS EIN KÜNSTLER LERNEN KANN, BEVOR ER DIESEN NAMEN TRÄGT. ◔◔◔

◔ DIES WIRD SO GRÜNDLICH GELEHRT, WIE IN KEINER ANDEREN ANSTALT. ◔◔◔

•

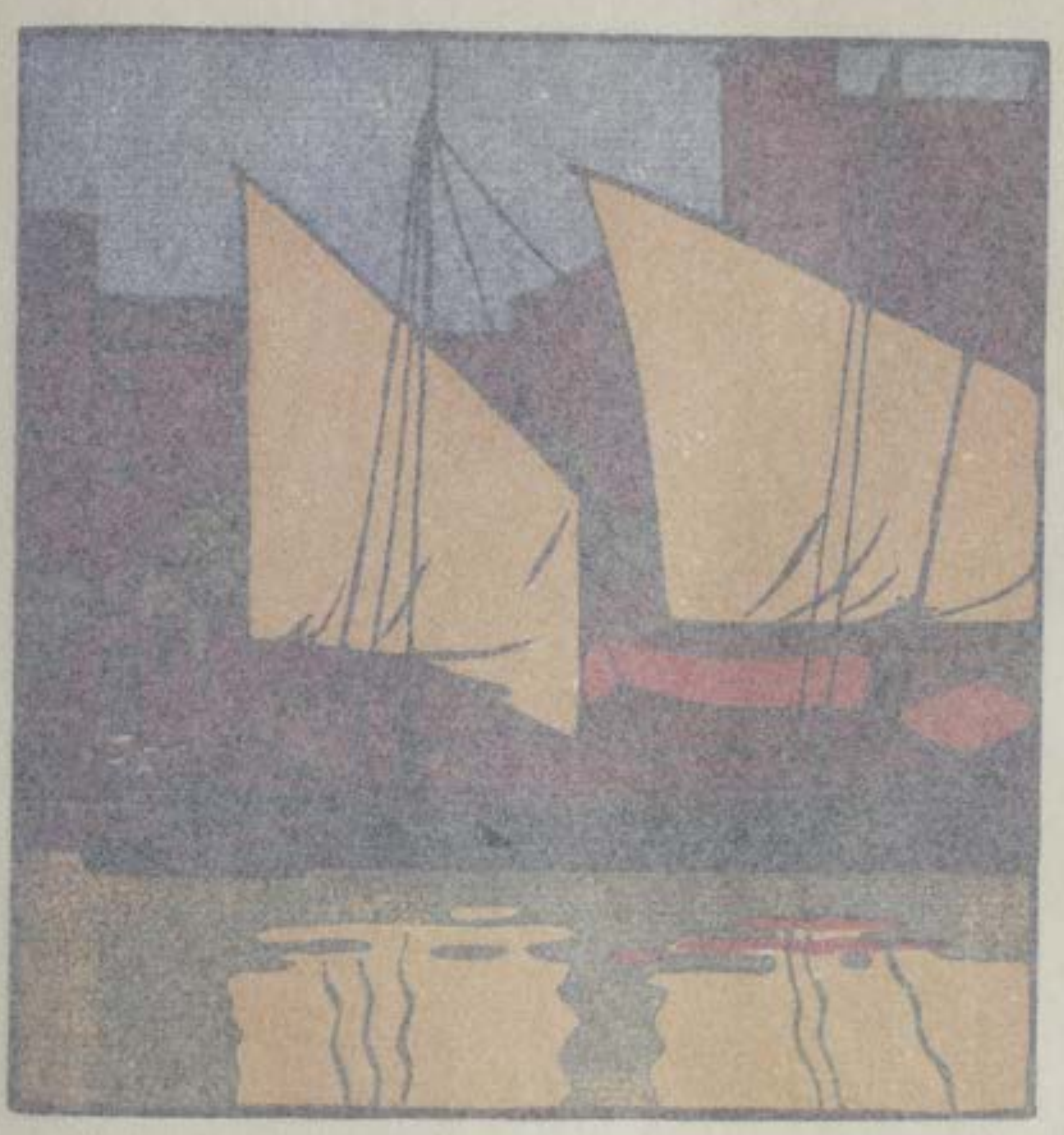
◔ Für diejenigen, welche sich aus freiem Entschlusse zu Künstlern bestimmen, ist Gelegenheit da, sich in den Ateliers bedeutender Meister Rath und Belehrung zu holen. ◔◔◔

◔ In Rom wird ein Haus eingerichtet, wo ehemalige Schüler der Akademie freie (oder billige) Wohnung, ein Atelier und eine Bibliothek finden.

◔ ◔ HERMAN GRIMM. ◔ ◔



Für V. S. gez. v. Ludwig von Hofmann CM.



Original-Holzschnitt
in 4 Platten von
Anton Nowak OM.

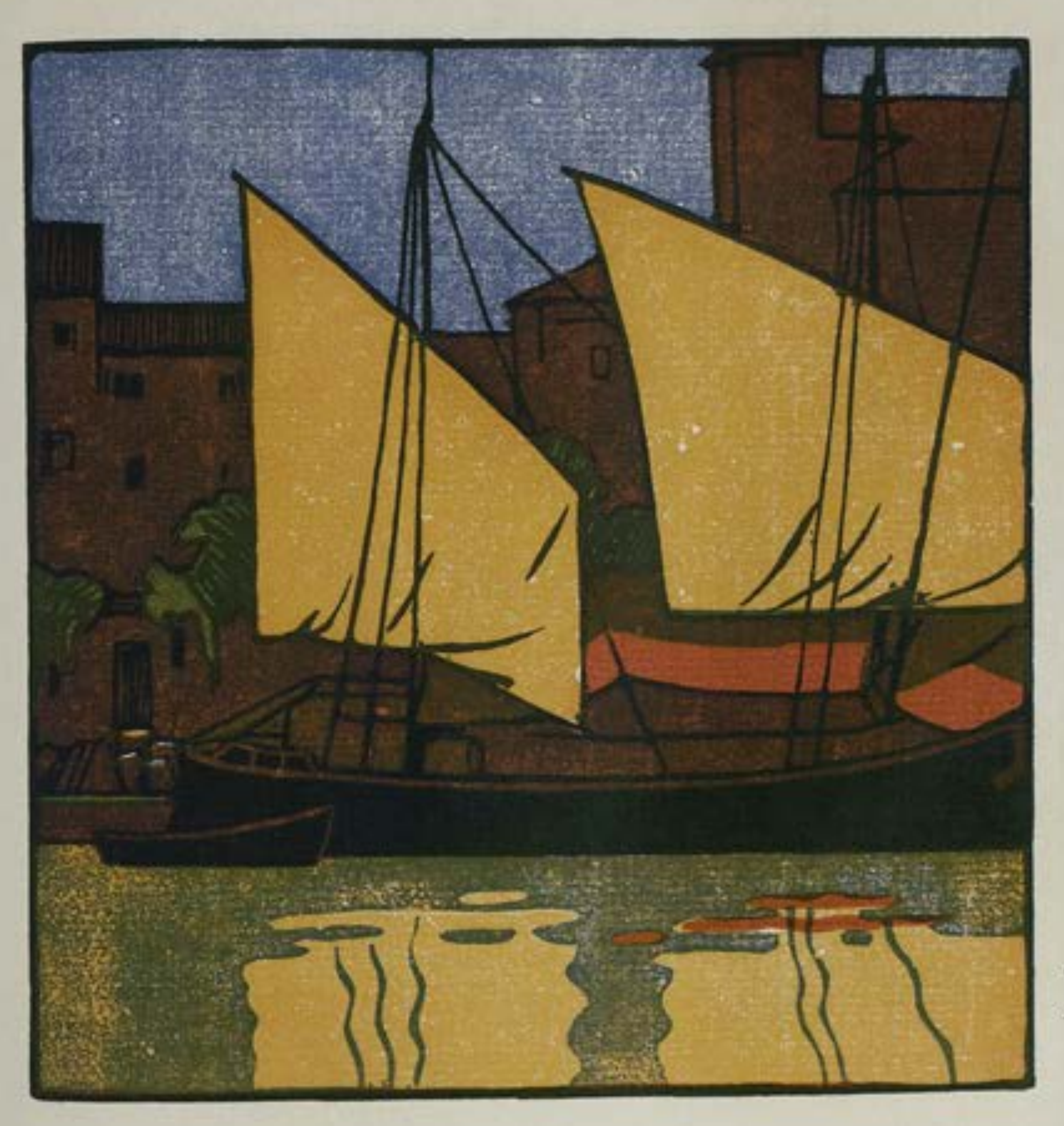
◷ Für diejenigen, welche sich aus freiem Entschlusse zu Künstlern bestimmen, ist Gelegenheit da, sich in den Ateliers bedeutender Meister Rath und Belehrung zu holen. ◷◷◷

◷ In Rom wird ein Haus eingerichtet, wo ehemalige Schüler der Akademie freie (oder billige) Wohnung, ein Atelier und eine Bibliothek finden.

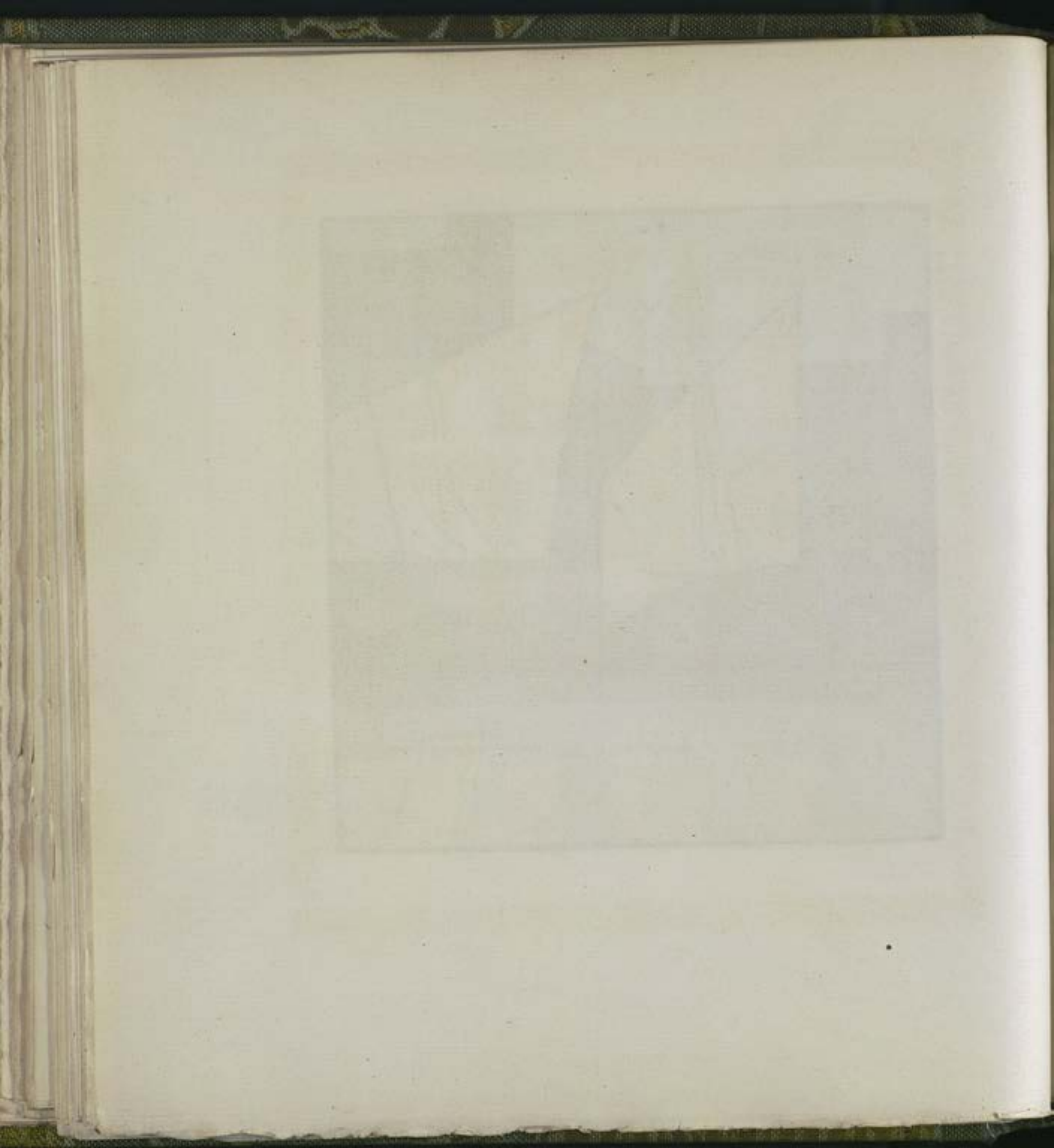
◷ ◷ HERMAN GRIMM. ◷ ◷

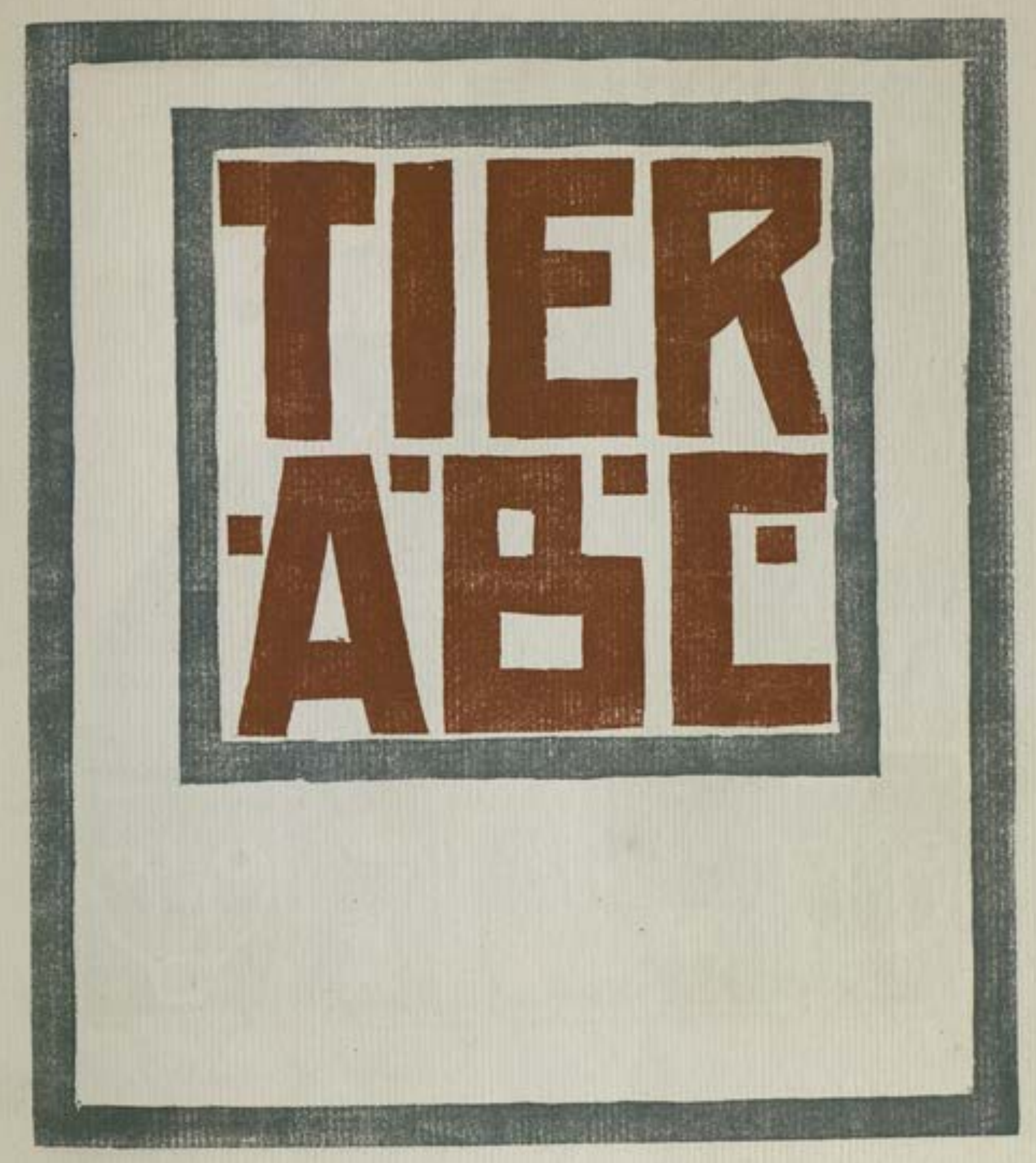
Für V. S. gez. v. Ludwig von Hofmann [illegible]



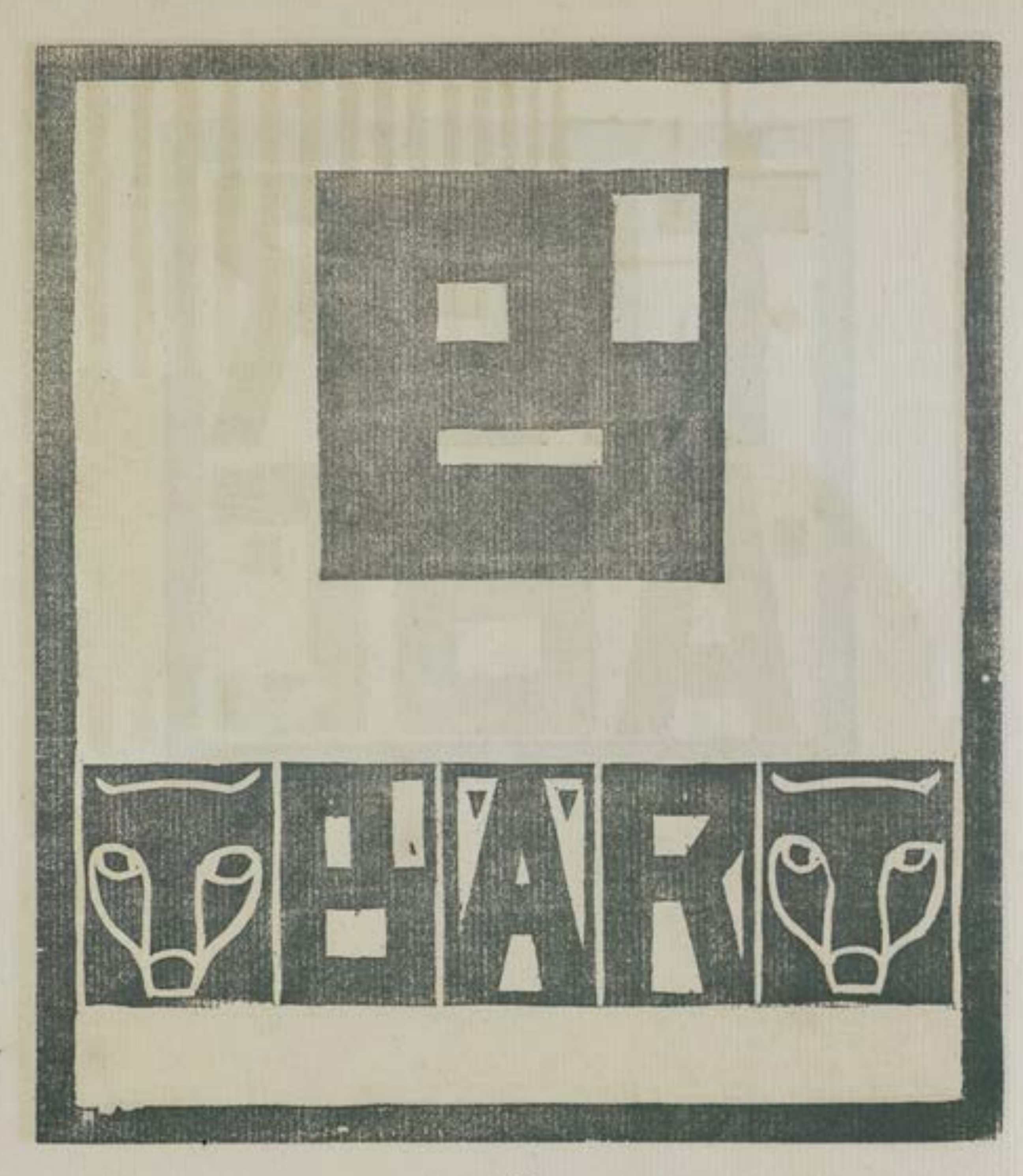


Original-Holzschnitt
in 4 Platten von
Anton Nowak OM.





Dieser u. die folgenden 23 Holzschnittdrucke sind einem in Handdrucken hergestellten Tierbilderbuch v. Hilde Exner, Nora Exner und Franz Fiebiger entnommen





F. Fiebiger.
Original-
Holzschnitt
in 2 Platten


ELEFANT

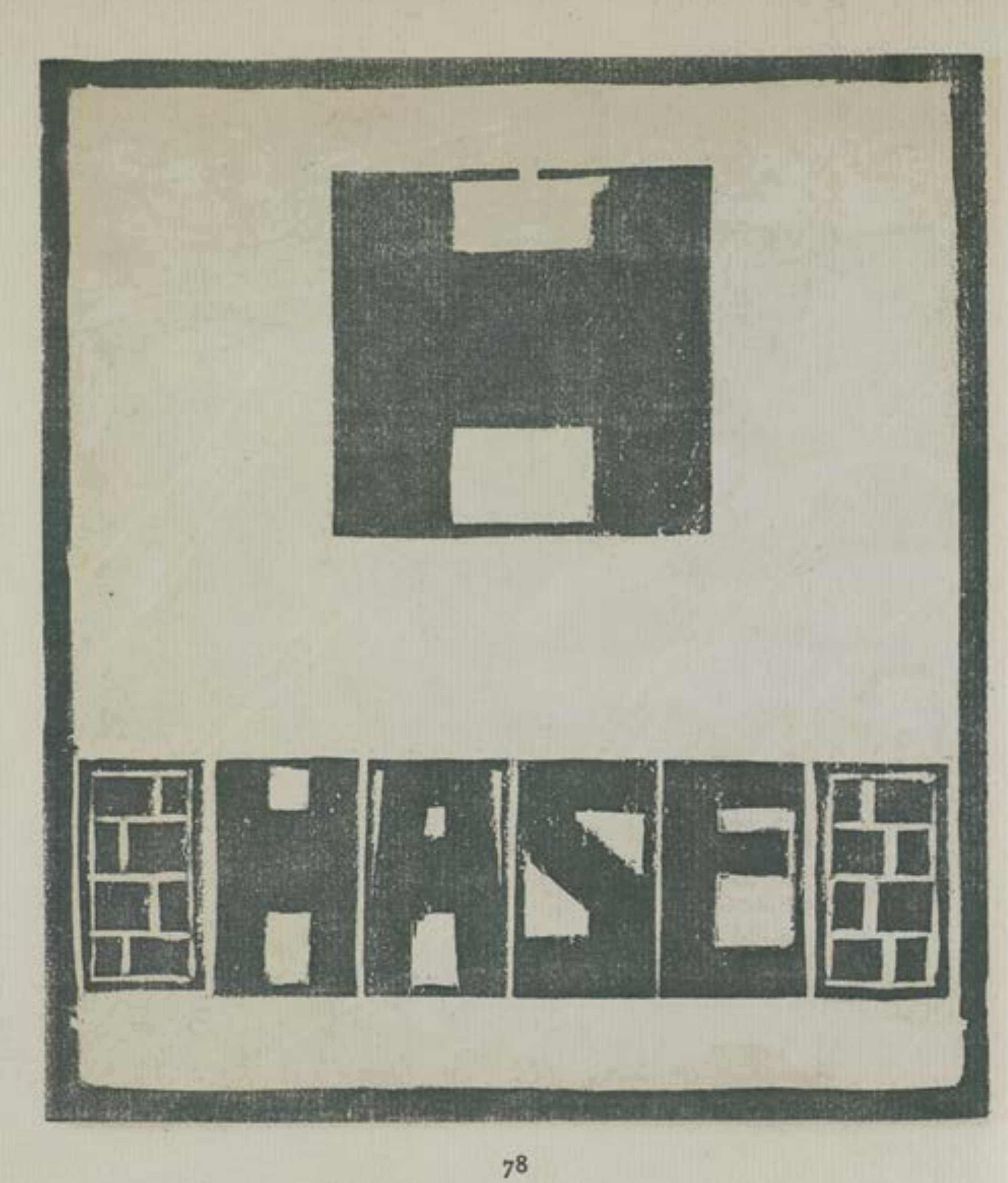


F. Fiebiger.
Original-
Holzschnitt
in 2 Platten





Nora Exner. Original-Holzschnitt in 2 Platten


H
HASE

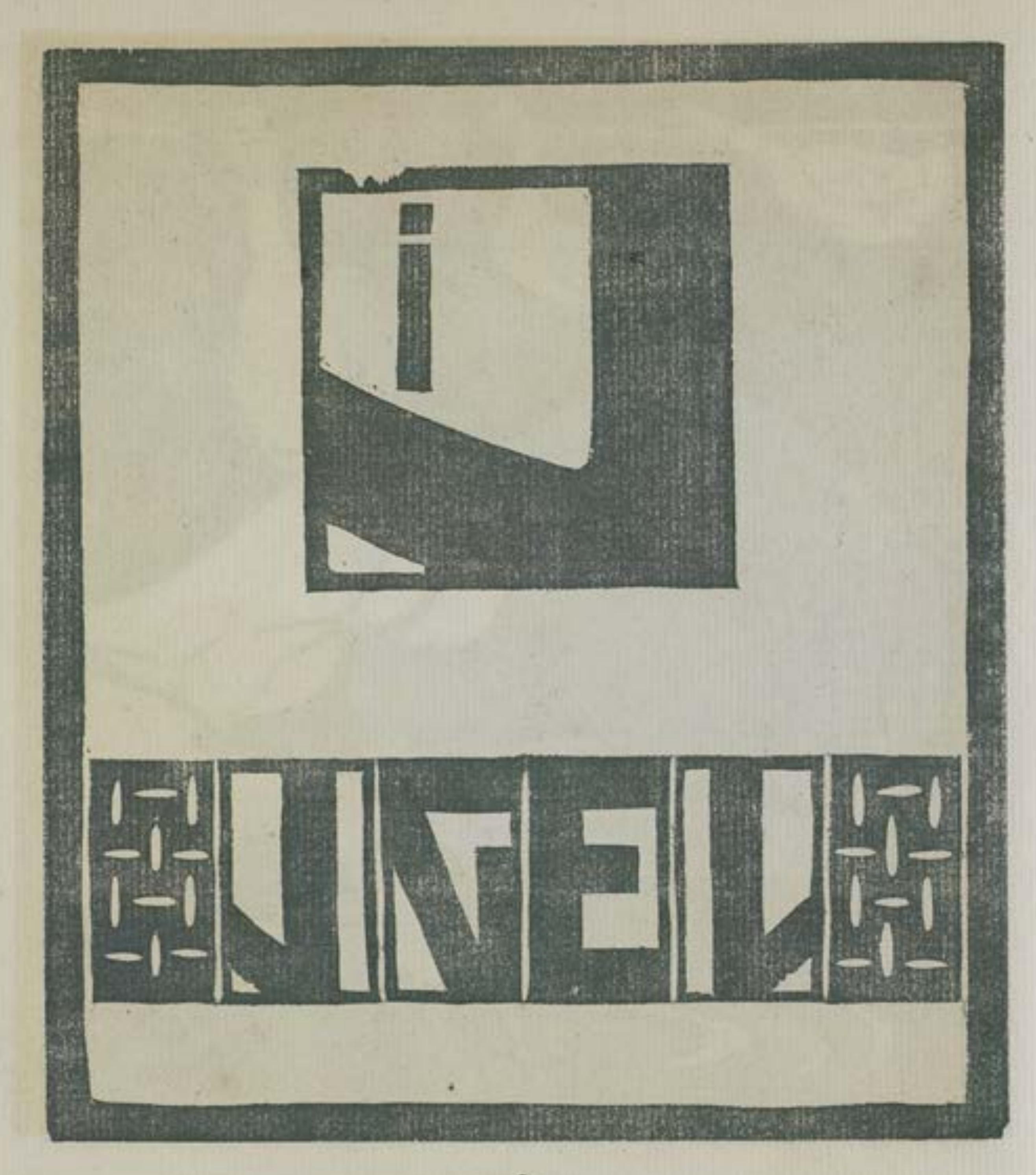


Nora Exner.
Original-
Holzschnitt
in 2 Platten





Nora Exner.
Original-
Holzschnitt
in 2 Platten.





F. Fiebiger.
Original-
Holzschnitt
in 2 Platten


K
KATZE



Hilde Exner.
Original-
Holzschnitt
in 2 Platten


L
LAMM

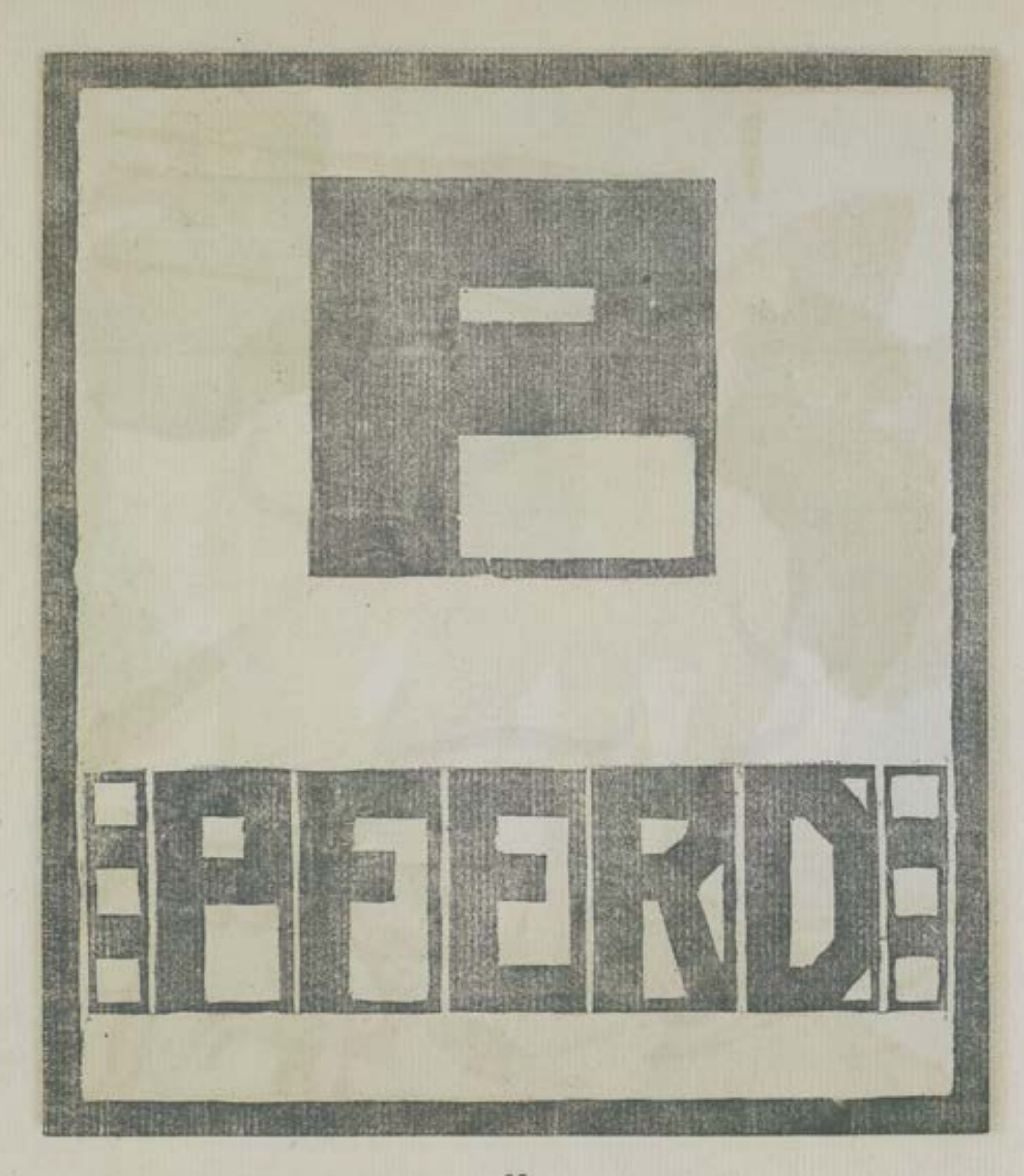


Hilde Exner.
Original-
Holzschnitt
in 2 Platten





Hilde Exner.
Original-
Holzschnitt
in 2 Platten


PFERD

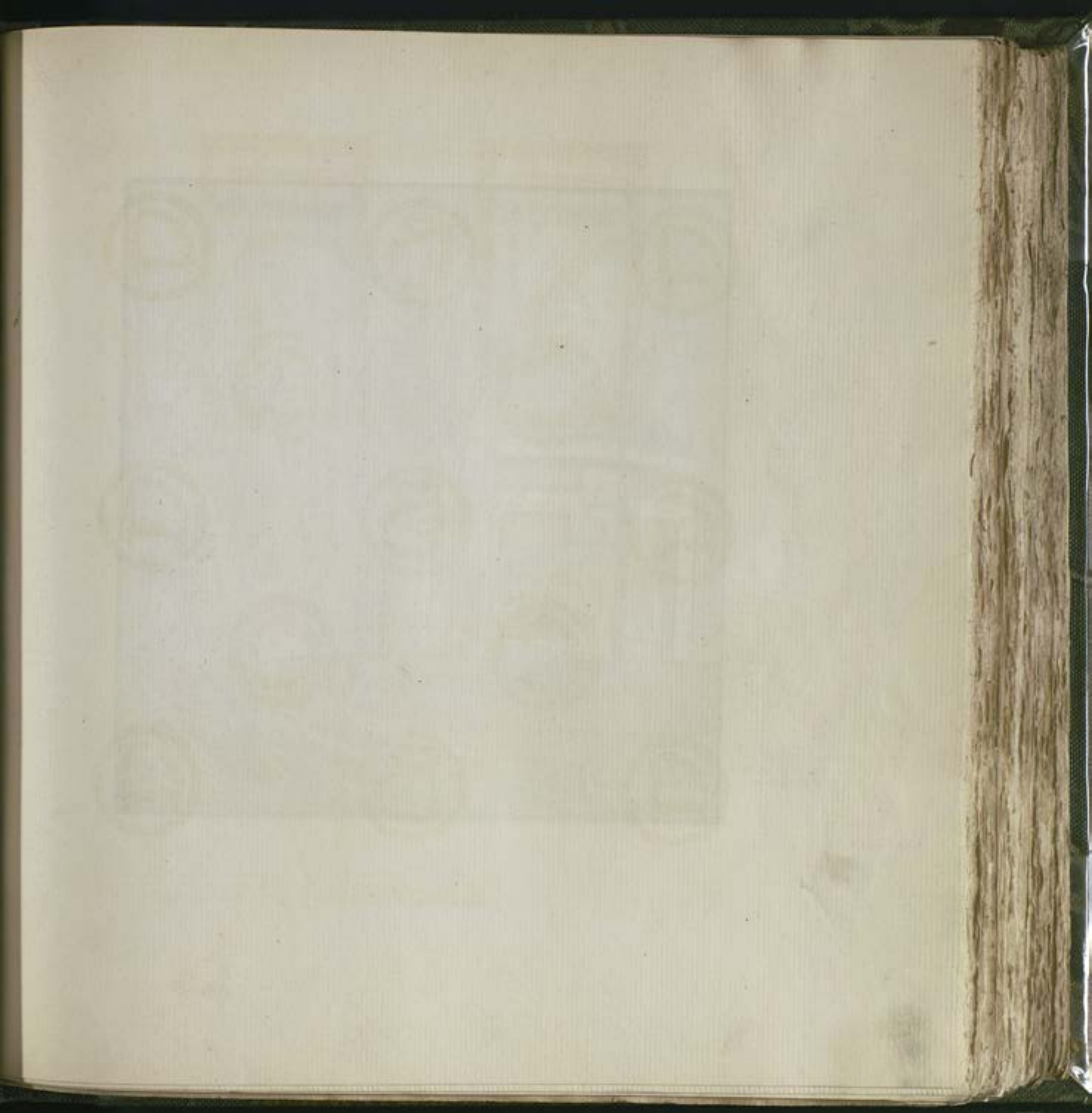


F. Fiebiger.
Original-
Holzschnitt
in 2 Platten





F. Fiebiger.
Original-
Holzschnitt
in 2 Platten





Original-Holzschnitt
von Karl Müller OM.
Brigitta-Kapelle



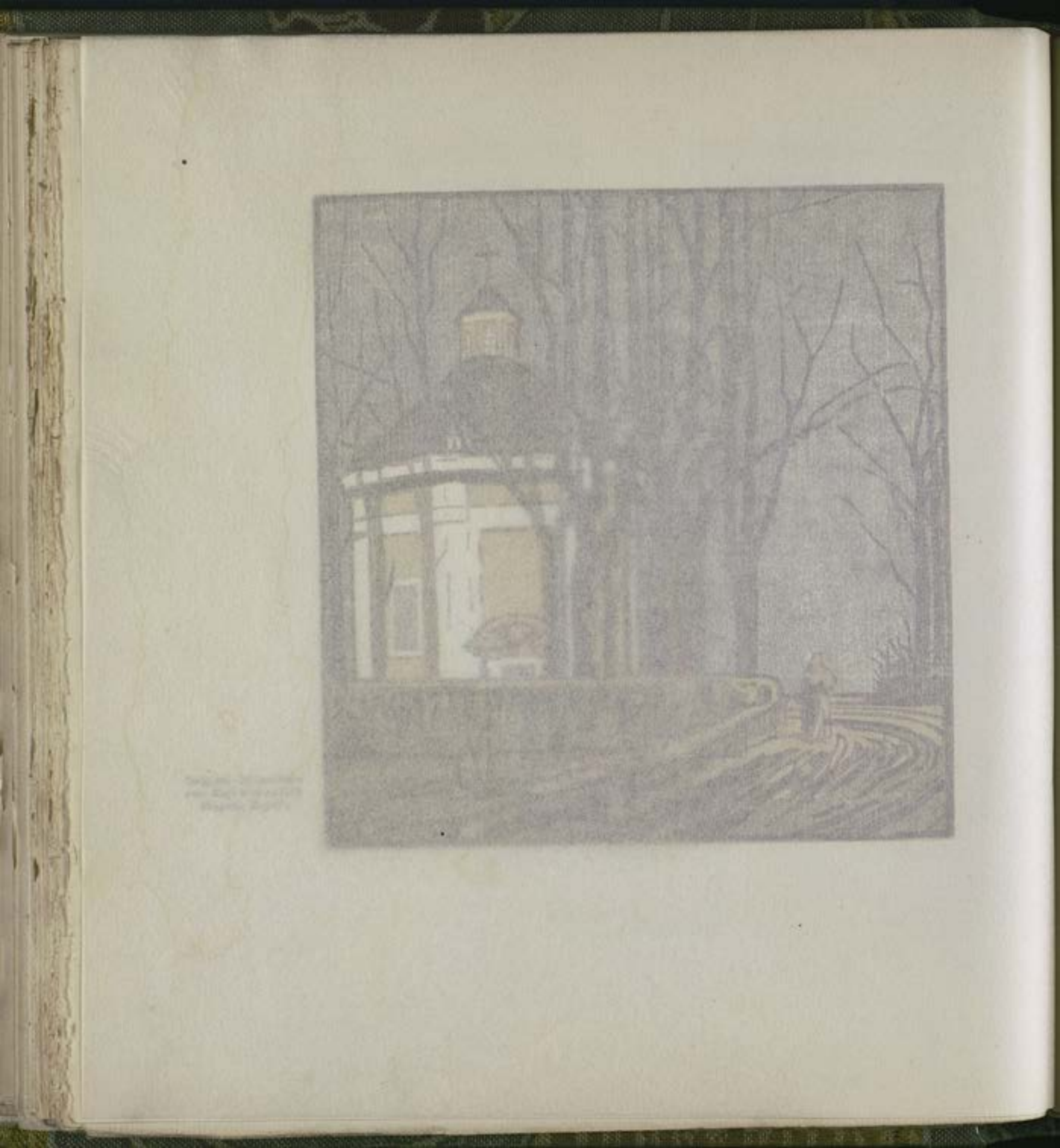
ALERÄSTHETIK

Initial. Original-Holzschnitt von [illegible]

◷ Unter diesem Titel hat im Vorjahre HERMANN POPP bei Heitz & Mündel, Straßburg, eine kritische Sammlung von Malersprüchen" erscheinen lassen, „die geeignet sein würden, einen wichtigen Beitrag zu einer künftigen Ästhetik der Malerei zu bilden". Die allgemeine Abneigung der schaffenden Künstler gegen die wissenschaftliche Ästhetik entsprang und entspringt der ganz richtigen Ansicht, daß sie zwar aus dem Geschaffenen die Gesetze, nach denen es entstand, herauszufinden vermag, daß sie jedoch irrt, wenn sie die erforschten Werdegesetze des Bekannten als bindend für das Werden des Künftigen hinstellt. Jede neue Kunstschöpfung bedeutet eine Bereicherung des kunstästhetischen Gesetzescodex und der Schaffende selbst ist der Gesetzgeber. Nicht wenn er Gesetze nach denen andere wurden, mißachtet, ist er somit zu verurteilen, sondern nur dann, wenn er der Kraft ermangelt, das Gesetz zu erfüllen, das ihm selbst eigen ist, unter das er sein eigenes Schaffen gestellt hat. Aus dieser Erkenntnis ist Popps Versuch, mehr ist das Buch wohl nicht, entstanden, der der Aufmerksamkeit unserer Mitglieder durch die Wiedergabe der folgenden aus dem Zusammenhange gelösten Bruchstücke nähergerückt werden soll:

◷ „Der große Fehler der sogenannten wissenschaftlichen Ästhetik bestand bisher darin, daß sie das Kunstwerk nur als das Objekt betrachtete, an dem sie ihre fertigen metaphysischen Spekulationen und willkürlich aufgestellten Gesetze und Normen ausprobierte, ohne auf den Künstler irgendwelche Rücksicht zu nehmen. ◷◷◷

◷ „Die Hauptquelle vorliegender Arbeit besteht vornehmlich in solchen Künstleraussagen, die unter sich wiederum von verschiedenem Werte





ALERÄSTHETIK.

Initial.
Original-Holzschnitt
von Karl Müller OM.

◷ Unter diesem Titel hat im Vorjahre HERMANN POPP bei Heitz & Mündel, Straßburg, „eine kritische Sammlung von Malerausprüchen" erscheinen lassen, „die geeignet sein könnten, einen wichtigen Beitrag zu einer künftigen Ästhetik der Malerei zu bilden". Die allgemeine Abneigung der schaffenden Künstler gegen die wissenschaftliche Ästhetik entsprang und entspringt der ganz richtigen Ansicht, daß sie zwar aus dem Geschaffenen die Gesetze, nach denen es entstand, herauszufinden vermag, daß sie jedoch irrt, wenn sie die erforschten Werdegesetze des Bekannten als bindend für das Werden des Künftigen hinstellt. Jede neue Kunstschöpfung bedeutet eine Bereicherung des kunstästhetischen Gesetzescodex und der Schaffende selbst ist der Gesetzgeber. Nicht wenn er Gesetze nach denen andere wurden, mißachtet, ist er somit zu verurteilen, sondern nur dann, wenn er der Kraft ermangelt, das Gesetz zu erfüllen, das ihm selbst eigen ist, unter das er sein eigenes Schaffen gestellt hat. Aus dieser Erkenntnis ist Popps Versuch, mehr ist das Buch wohl nicht, entstanden, der der Aufmerksamkeit unserer Mitglieder durch die Wiedergabe der folgenden aus dem Zusammenhange gelösten Bruchstücke nähergerückt werden soll:

◷ „Der große Fehler der sogenannten wissenschaftlichen Ästhetik bestand bisher darin, daß sie das Kunstwerk nur als das Objekt betrachtete, an dem sie ihre fertigen metaphysischen Spekulationen und willkürlich aufgestellten Gesetze und Normen ausprobierte, ohne auf den Künstler irgendwelche Rücksicht zu nehmen." ◷◷◷

◷ „Die Hauptquelle vorliegender Arbeit besteht vornehmlich in solchen Künstleraussagen, die unter sich wiederum von verschiedenem Werte

sind. Besonders wurden ganz gelegentliche Äußerungen bevorzugt und herangezogen, wie sie im zwanglosen Gespräch und Briefwechsel gemacht werden. In ihnen tritt das Wesen und der Charakter eines Menschen oft viel deutlicher und ursprünglicher zu Tage wie in großen und wohlüberlegten Werken und Abhandlungen. Das „Sich gehen lassen", das einen Wesenszug des Briefstils bildet, verleiht derartigen Mitteilungen erstens einen ganz besonderen Reiz und dann tritt daraus eine Ursprünglichkeit und unbeabsichtigte Offenbarung von Gedanken und Gefühlen zu Tage, deren Prägnanz durch eine andere Ausdrucksform geschwächt würde. Wenn nun auch solche Äußerungen, die einen Einblick in das eigene künstlerische Schaffen sowie in die Art der kritischen Wertschätzung eigener und fremder Werke gestatten, in Briefform leider nur spärlich vorkommen, so ist doch die Bereicherung, die uns damit für das innere Wesen der Kunst zu Teil wird, von größter Wichtigkeit. Von den Briefen des XV., XVI. und XVII. Jahrhunderts, deren Kenntnis wir den archivarischen Forschungen von Gaye, Bottari, Gualandi, Crowe und Cavalcaselle, Milanesi, Gotti und anderen zu danken haben, kommen hinsichtlich ästhetischer Mitteilungen nur wenige in Betracht. Was mich bewogen hat, sie doch, soweit sie in der Guhlschen Sammlung aufgenommen sind, zu berücksichtigen, das sind die Momente, die auf den Verkehr der Künstler untereinander, auf ihr Verhältnis zu ihren Auftraggebern und auf ihre Beziehungen zu den Geistesgrößen ihrer Zeit hinweisen. Hieraus ergibt sich der jeweilige Bildungsgrad des Einzelnen, sein Können und Wissen auf den nichtkünstlerischen Gebieten (man denke an Michel Angelo, Alberti, Lionardo, Dürer, Rubens etc.), seine Beziehungen zur Literatur und Musik, die Anregung, die ihm von hieraus erwuchs, und ferner entsteht ein Bild vom Kunstverständnis und Kunstinteresse, das die Laienwelt den künstlerischen Schöpfungen entgegenbrachte. Gerade dieser letzte Punkt beansprucht besondere Beachtung, zumal die Wechselbeziehungen von Künstlern, Auftraggebern und Gönnern, die ein Lebenselement der Kunst bedeuten, nicht immer von günstigem Einfluß waren. Insofern bilden diese Briefe wichtige Beiträge zur Geschichte des künstlerischen Geschmackes. Das damalige Publikum, das künstlerisch durch und durch geschult war, sprach in Kunstsachen ein entscheidendes Wort mit. Es nahm nicht alles

für Kunst hin, was die Maler, Bildhauer und Architekten dafür ausgaben. Oftmals wurden von den Auftraggebern ihre Wünsche in Betreff eines zu malenden Bildes in der detailliertesten Form ausgedrückt. Die Genauigkeit, mit der beispielsweise die Gegenstände der Bilder festgesetzt wurden, die Tizian für den Palast zu Brescia zu malen hatte, ist beispiellos, „und heutzutage würde sich nicht ein Stubenmaler so genauen und strengen Vorschriften unterwerfen, denen sich damals der ‚König der Maler', wie die Auftraggeber selbst Tizian nennen, nicht zu entziehen suchte". = ◷◷

◷ „Die Kenntnisse, welche der Künstler von seinem Gegenstande besitzt, werden jeden Mangel an Eleganz in der Art der Behandlung oder selbst an Deutlichkeit, die noch wesentlicher ist, mehr als aufwiegen. = Ich bin überzeugt = sagt Reynolds = daß ein kurzer von einem Maler geschriebener Aufsatz mehr dazu beitragen wird, die Theorie unserer Kunst zu fördern, als tausend solcher Bände, wie wir sie manchmal sehen, und deren Zweck eher zu sein scheint, des Verfassers eigene ausgeklügelte Auffassung einer unmöglichen Praxis auszukramen, als nützliche Kenntnisse oder Belehrung irgendwelcher Art zu verbreiten." = = ◷◷◷

◷ Schwind schrieb in einem Briefe (28. XI. 1856) an seinen Freund Schaedel: „Ich finde es impertinent, daß ein anderer, weil er ein paar Taler zu vergeben hat, mir sagen kann, jetzt machst Du das und das läßt Du sein."

◷ Böcklin sagte einmal zu Marées: „Man schätzt nur das, was auf gleicher Stufe mit der eigenen Anschauungsweise steht, was man eben einsehen kann. Für das, was darüber hinausgeht, fehlt einem jeder Maßstab." ◷

◷ „Item aus welchem ein großer kunstreicher Maler soll werden, der muß ganz von Jugend auf dabei erzogen werden." (Dürer.) = = ◷◷◷

◷ „Item durch eine rechte Kunst wirst du in deiner Erbeit viel geherzter und fertiger dann sonst." (Dürer.) = „Echte Kunst kann sich nur auf dem Boden des Handwerkmäßigen aufbauen." (W. Leibl.) = „Wer es weit bringen will in der Malerei = sagte Reynolds = muß arbeiten, ob es ihn freut oder nicht. Morgens, mittags und abends, bis in die Nacht hinein; denn es ist kein Spiel, sondern harte Arbeit, die er zu treiben hat." = =

◷ „Was man mit größtem Eifer erstreben und mit dem größten Aufwand von Arbeit und Studium, im Schweiße seines Angesichts zu erreichen suchen soll, ist dasjenige, daß, was man mit allergrößter Mühe schafft, so aus-

sehe, als wäre es schnell, fast ohne Anstrengung, ja mit größter Leichtigkeit hingeworfen = der Wahrheit zum Trotz . . . Nützlich und gut und ein Gnadengeschenk des Ewigen ist es, mit Leichtigkeit und Schnelle arbeiten zu können und das, was ein anderer in vielen Tagen erledigt, in wenig Stunden zu vollenden. Sonst hätte Pausias aus Sykion sich nicht so bestrebt, in einem Tage das Bild eines Kindes in höchster Vollkommenheit auf seine Tafel zu bringen. Wenn nämlich einer, obwohl er rasch malt, dennoch nicht aufhört, ebensogut zu malen wie der, welcher langsam arbeitet, so verdient er weit höheres Lob." (Michel Angelo.) = = ◎◎◎

◎ Von den Bildern des Velasquez sagte Mengs, sie seien mit dem bloßen Willen gemalt. = Diese wirkliche oder scheinbare Mühelosigkeit erzeugt = wie Knille sagt = ein Gefühl des Behagens. = = ◎◎◎

◎ „Un tableau est achevé lorsque toute trace des moyens employés pour obtenir le résultat a disparu." (Whistler.) Goethe sagte sogar: „Das Werk eines großen Künstlers ist in jedem Zustand fertig." = = ◎◎◎

◎ Shiu-zan, ein japanischer Kunstkenner, schrieb 1771: „Es ist der Fehler der Fremden (europäischen Gemälde), daß sie sich so tief in die Wirklichkeit versenken und daher viele Einzelheiten zeigen, die besser unterdrückt werden." = = ◎◎◎

◎ Als Manet einst ein minutiös genaues Bildchen aus der Fortunyschule sah, da hatte er nur die Worte: „et dire que c'est fait à la main." ◎◎

◎ Goethe sagte in den Propyläen, daß der Mensch der höchste, ja der eigentlichste Gegenstand der Malerei sei. = = ◎◎◎

◎ Whistler sagt: „Das Gegenteil von Kunst ist die Art der Malerei, die sich durch stofflichen Inhalt in den Dienst des Philistertums stellt." ◎◎

◎ Nietzsche (Ehrliches Malertum 236): „Die schwerste und letzte Aufgabe des Künstlers ist die Darstellung des Gleichbleibenden, in sich Ruhenden, Stolzen, Einfachen, vom Einzelreiz weit Absehenden." Darum sieht er in Phidias den genialsten Künstler. = = ◎◎◎

◎ „Ich komme mir manchmal vor = sagte Félicien Rops zu Mirbeau = wie ein fabelhaftes Wesen, das der Teufel geschwängert hat; ich fühle Tausend Ungeheuer in mir ihr verruchtes Wesen treiben und dieses Zeug muß ich mit Güte oder mit Gewalt aus mir herausschaffen = ou j'y créverais." = = V. S.



Original-Holzschnitt
von [illegible] Müller [illegible]
[illegible]

sehe, als wäre es schnell, fast ohne Anstrengung, ja mit größter Leichtigkeit hingeworfen = der Wahrheit zum Trotz . . . Nützlich und gut und ein Gnadengeschenk des Ewigen ist es, mit Leichtigkeit und Schnelle arbeiten zu können und das, was ein anderer in vielen Tagen erledigt, in wenig Stunden zu vollenden. Sonst hätte Pausias aus Sykion sich nicht so bestrebt, in einem Tage das Bild eines Kindes in höchster Vollkommenheit auf seine Tafel zu bringen. Wenn nämlich einer, obwohl er rasch malt, dennoch nicht aufhört, ebensogut zu malen wie der, welcher langsam arbeitet, so verdient er weit höheres Lob." (Michel Angelo.) = = ◷◷◷

◷ Von den Bildern des Velasquez sagte Mengs, sie seien mit dem bloßen Willen gemalt. = Diese wirkliche oder scheinbare Mühelosigkeit erzeugt = wie Knille sagt = ein Gefühl des Behagens. = = ◷◷◷

◷ „Un tableau est achevé lorsque toute trace des moyens employés pour obtenir le résultat a disparu." (Whistler.) Goethe sagt sogar: „Das Werk eines großen Künstlers ist in jedem Zustand fertig." = = ◷◷◷

◷ Shiu-zan, ein japanischer Kunstkenner, schrieb [illegible]: „Es ist der Fehler der Fremden (europäischen Gemälde), daß sie sich so tief in die Wirklichkeit versenken und daher viele Einzelheiten zeigen, die besser unterdrückt werden." = = ◷◷◷

◷ Als Manet einst ein minutiös genaues Bildchen aus der Fortunyschule sah, da hatte er nur die Worte: „et dire que c'est fait à la main." ◷◷

◷ Goethe sagte in den Propyläen, daß der Mensch der höchste, ja der eigentlichste Gegenstand der Malerei sei. = = ◷◷◷

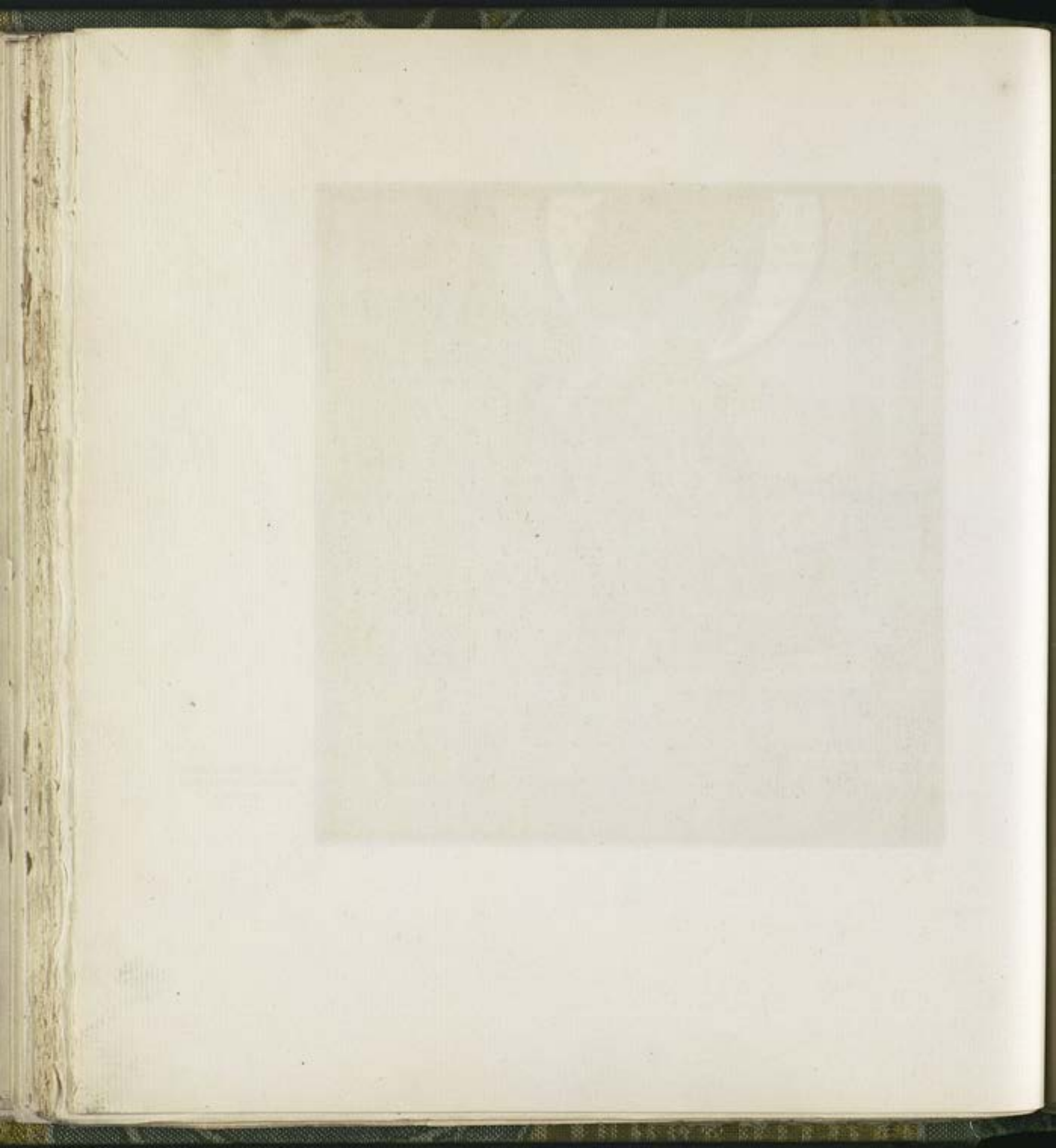
◷ Whistler sagt: „Das Gegenteil von Kunst ist die Art der Malerei, die sich durch stofflichen Inhalt in den Dienst des Philistertums stellt." ◷◷

◷ Nietzsche (Ehrliches Malertum [illegible]): „Die schwerste und letzte Aufgabe des Künstlers ist die Darstellung des Gleichbleibenden, in sich Ruhenden, Stolzen, Einfachen, vom Einzelnen weit Absehenden." Darum sieht er in Phidias den genialsten Künstler. = = ◷◷◷

◷ „Ich komme mir manchmal vor = sagte Félicien Rops zu Mirbeau = wie ein fabelhaftes Wesen, das der Teufel geschwängert hat; ich fühle Tausend Ungeheuer in mir ihr verruchtes Wesen treiben und dieses Zeug muß ich mit Güte oder mit Gewalt aus mir herausschaffen = ou j'y crèverais." = = V. S.



Original-Holzschnitt
von Karl Müller OM,
Erzengel





Original-Holzschnitt
von Karl Müller OM.
Abend



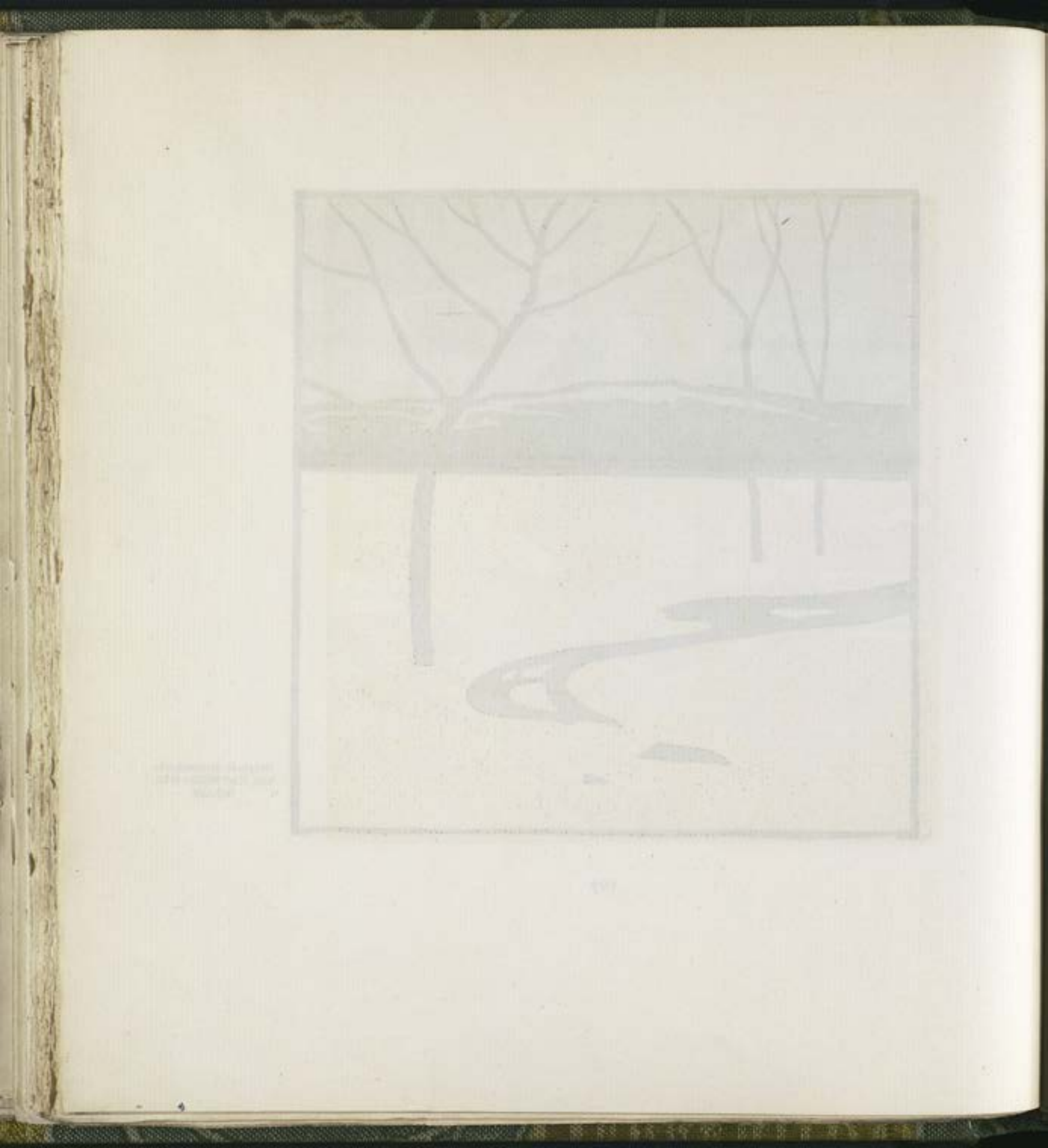


Original-Holzschnitt
von Karl Müller OM.
Letzte Szene





Original-Holzschnitt
von Karl Müller OM.
Schnee





Original-Holzschnitt
von Karl Müller OM.
Morgen





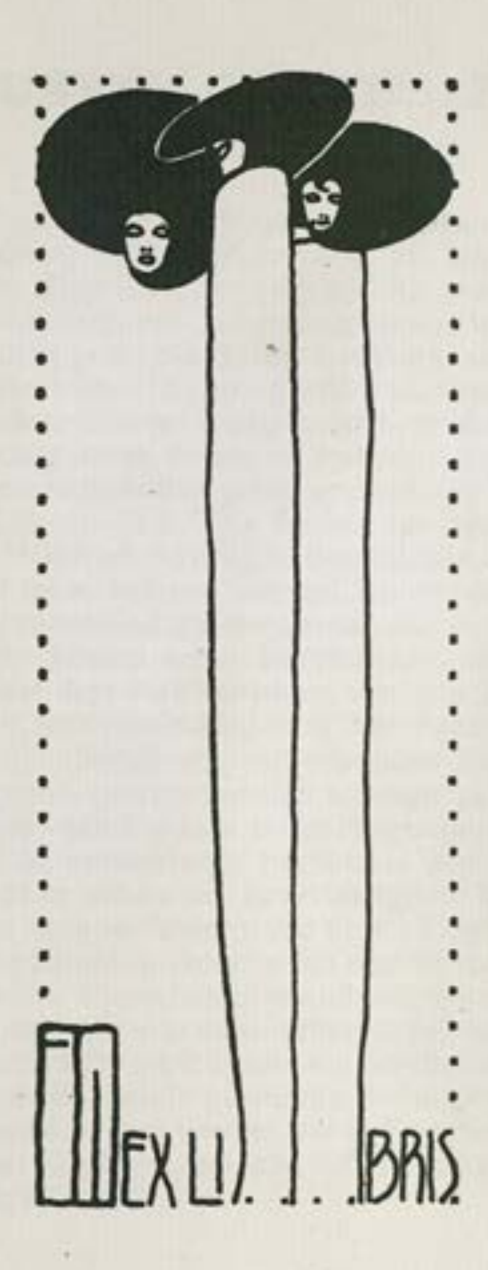
Original-Holzschnitt
von Karl Müller OM.
Sage





Original-Holzschnitt
von Karl Müller OM.
Nacht





Für V. S. gez. v.
Josef Hoffmann OM.



AUBREY BEARDSLEY.

VON ARTHUR SYMONS.

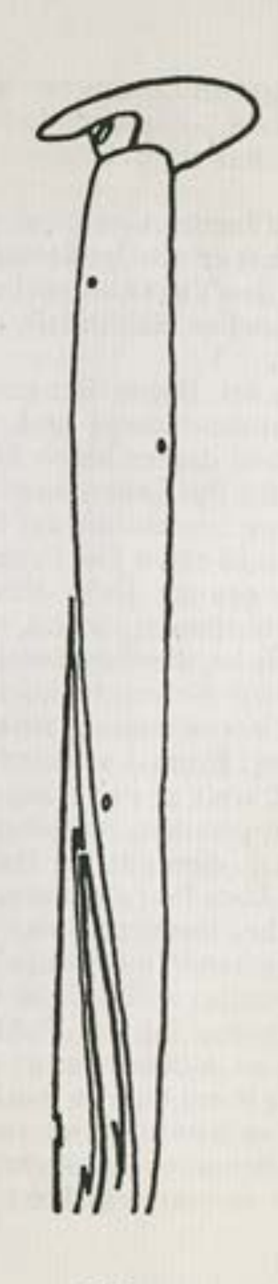
The Unicorn Quartos
Unicorn Press
London 1898
Für V. S.
übersetzt von Frau
Anna Muthesius
Jänner 1903. London

AUBREY BEARDSLEY starb 26 Jahre alt in den Armen der Kirche, anima naturaliter pagana. Ein kurzes Leben, eine lange Laufbahn. Kein Künstler unserer Zeit, sicherlich keiner, der wie er nur Illustrator war, hat es zu größerer und heißumstrittenerer Berühmtheit gebracht. Keiner hat sich je aus so fremden Elementen heraus eine persönlichere Ursprünglichkeit des Stils geschaffen und keiner hat die Kunst seiner Zeit so weitgehend beeinflußt. Er besaß den zerstörenden Arbeitsdrang derer, denen es bestimmt ist, jung zu sterben, jene unheimliche Vollkommenheit und jenes umfassende Wissen, jene Zusammenfassung einer Lebenszeit in eine Stunde, die denen eigen ist, die sich beeilen müssen, ihr Werk am Mittag zu beschließen, in der Gewißheit, daß sie den Abend nicht mehr erleben werden. So wurde er in den Salons als klavierspielendes Wunderkind gefeiert, noch ehe er eine Linie gezeichnet hatte. Als er mit 20 Jahren seine Berühmtheit als Zeichner erlangte, nahm er sich, trotz der ihm verbleibenden wenigen Jahre voll angestrengtester Arbeit, die Zeit, sich planmäßig zum Schriftsteller auszubilden. Seine Prosa war in ihrer Art ebenso originell wie seine Zeichenkunst und seine Verse hatten wenigstens geistreiche und eigenartige Züge. Seine Belesenheit schien ungeheuer, dabei waren seine Neigungen und Abneigungen so ausgesprochen und so scharfsinnig begründet wie nur die eines Schriftstellers von Beruf. Ja er schien ein zuverlässigerer Kenner und Beurteiler von Büchern zu sein als von Bildern; das tiefste Empfinden hatte er jedoch für Musik. Auch seine Kunst zu unterhalten war eigenartig glänzend. Wenn auch verschieden in der Form, stand sie inhaltlich kaum der berühmtesten seiner Zeitgenossen nach, sie war dabei scharf grillenhaft-dogmatisch, ebenso voll von bewußtem Selbstgefühl wie von untrüglicher Scharfsichtigkeit. Wenn er sich auch gewöhnlich in gewagten Behauptungen gefiel und diese mit ungestümer Begeisterung vertrat, so ließ er sich doch nie von ihnen oder selbst von seiner Begeisterung zum Selbstbetrug verleiten, im Gegenteil, er war von eisiger Sachlichkeit.

◷ Ich möchte davon nicht einmal sein Urteil über sich selbst ausnehmen, trotz all seines krankhaften, fast komisch berührenden Selbstbewußtseins, so voll von der Kindlichkeit des Genies. Er dachte von sich selbst sehr hoch und das mit Recht; er bewunderte sich riesig; aber sein Verstand ließ eine Täuschung über die Grenzen selbst seiner eigenen Fähigkeiten nicht zu. Dieser klare, von jeder Gefühlsregung unbeeinflußte Verstand machte ihn trotz so vielseitiger Interessen mit so reichen gesellschaftlichen Talenten zu einem Einsamen. Von Gefühl konnte man bei ihm nur in jenem vielleicht höchsten Sinne sprechen, wo das Gefühl fast aufhört, erkennbar zu sein, ein Gefühl ohne Beziehung auf Bestimmtes = für Ideen, für Linien. Viele Leute verehrten ihn, aber ich glaube, daß er fast keinen Freund im eigentlichen Sinne des Wortes besaß, und ich bezweifle auch, daß es mehr als ein oder zwei Menschen gab, für die er irgend eine aufrichtige Zuneigung empfunden hätte. ◷◷◷

◷ Obgleich er stets leidend war, besaß er doch erstaunliche Nervenstärke; zweifellos hat es diese seltene Eigenschaft allein vermocht, ihn trotz allem so lange am Leben zu erhalten. Wer weiß, ob er nicht mit derselben Selbstbestimmung seine Nerven und Gefühle beherrschte, mit der er die Herrschaft über Kopf und Hand erlangt hatte. Aber diese Kraft der Selbstbestimmung war eine der verblüffendsten Eigenschaften seines sich aus Widersprüchen zusammensetzenden Temperaments. ◷◷◷

◷ Eine seiner Posen, wie es die Leute nennen, das heißt in Wirklichkeit eine Sache, die ihm am meisten am Herzen lag, war die Sorge, äußerlich allen Anforderungen, die Eleganz und Haltung ausmachen, nachzukommen, die als Zwang empfundene Notwendigkeit, sich gut zu kleiden und nicht etwa äußerlich den Künstler zu verraten. Er verachtete höchlichst sogenannte Inspirationen, ein Wort, das vielen Künstlern zweiten Ranges so geläufig ist (ich nannte es einmal an anderer Stelle die fertige Eingebung beim ersten Gedanken), und er haßte die äußerlich zur Schau getragenen Zeichen einer inneren Gährung und Unausgeglichenheit. Es belustigte ihn, über alles abzuurteilen, vor allem aber über das, was Baudelaire verurteilt haben würde. Neben einem Quantum bloßen Mutwillens verbarg sich aber doch eine sehr ernste und erschöpfende Kunstanschauung hinter seiner zersetzenden Kritik. Tiefen Sinn hatte die einst



Für V. S. gez. v.
Josef Hoffmann OM.

einem seiner Freunde gegebene Antwort auf die Frage, ob er jemals Visionen gehabt hätte: „Nein," sagte er, „ich gestatte mir nicht, Visionen zu haben, ausgenommen auf dem Papier." Seine ganze Kunst liegt in diesem einen Satze. ⊙⊙⊙

⊙ Von seinen vielen Wünschen erfüllte sich ganz gewiß einer vollkommen, und zwar der, den er am heißesten erstrebt und stetig bewußt verfolgt hatte: den Ruhm des Tages zu erobern, den Ruhm des populären Sängers oder der professionellen Schönheit, den Ruhm einer Yvette Guilbert oder Cléo de Mérode. ⊙⊙⊙

⊙ Und es lag Logik in der Beharrlichkeit, mit der er darauf bestand, in seiner Gier nach augenblicklichem und schallendem Erfolg. Andere mochten warten = er wußte, daß er keine Zeit zum Warten hätte. Es hat doch schließlich für jene, die ihr Leben lang ohne Anerkennung gearbeitet haben, wenig Versöhnliches, den Ruhm der Nachwelt für sich in Aussicht zu haben = wenn ihnen nicht etwa die Freude und die Befriedigung, die die Arbeit bringt, an sich genügt. Jeder Künstler hat neben dem auf der Hand liegenden einen verborgenen Grund, weshalb er arbeitet. So lange es nicht die Notwendigkeit ist, die ihn antreibt, sein Brot zu verdienen, so ist es gewöhnlich irgend ein Sichunglücklichfühlen oder Unzufriedensein mit den ihn umgebenden Verhältnissen, eine zu hoffnungslose oder zu verächtliche Lebensauffassung. Einmal arbeitet der Mann, um einer Frau zu gefallen, dann arbeitet er, weil er der Frau nicht gefallen hat, und dann, weil er es satt hat, ihr zu gefallen. Arbeit muß im letzten Ende um ihrer selbst willen getan werden, dies gilt für Beardsley nicht weniger als für Blake oder für Rossetti. Aber jener andere zufällige, ihn ständig anspornende Beweggrund war bei Beardsley der Wunsch, seine paar Arbeitsjahre mit dem augenblicklichen Wiederhall eines lauten Ruhmes zu erfüllen.

⊙ Wie die meisten Künstler, welche viel von Popularität halten, hegte auch er eine tiefe Verachtung für das Publikum. Und der Drang, dieses Publikum in die Rippen zu stoßen, damit es bewundere, und ihm dann wieder einen Fußtritt zu geben, weil es das Falsche bewunderte oder weil es nicht wußte, warum es bewunderte, verleitete seinen Stift zu vielen seiner ausschreitendsten Scherze. Er handelte damit teils im Recht, teils war er im Unrecht, denn er war wahllos in seinen Mitteln, und wahllos

Für V. S. gez. v.
Josef Hoffmann OM.

sein heißt immer, teils im Recht, teils im Unrecht sein. Der Wunsch des épater le bourgeois ist ein natürlicher und führt, obgleich er nicht viel mit der Kernfrage des Schaffens zu tun hat, nicht notwendigerweise in die Irre. Das große Publikum hat natürlich keine Ahnung davon, warum es heute das Richtige und gestern das Falsche bewunderte. Aber es ist zu bedenken, daß man, wenn man den Diener schilt, auch die Herrschaft beleidigt. Beardsley hatte nicht einmal das Verständnis für Achtung; das war eine von seinen Unzulänglichkeiten. Und diese Unzulänglichkeit war verhängnisvoll, weil sie seinen Vervollkommnungsdrang beschränkte. Trotzdem er die Macht besaß, Schönheit zu schaffen, die immer eine reine Schönheit sein sollte, wandte er sich nur zu oft einer niedrigeren Sorte von Schönheit zu, der Schönheit der bloßen Technik innerhalb einer nichtssagenden trivialen oder grotesken Komposition.

Er dachte: Ich kann alles, was ich will, es gibt nichts, was ich nicht könnte, wenn ich wollte. Aber warum sollte ich bares Geld geben, wenn ein Wechsel es auch tut? Ich kann zahlen, wenn Geld verlangt wird. Er gab sich mit dem zufrieden, was Aufsehen erregte, er führte es zwar mit äußerster Sorgfalt aus und war aufrichtig gegen sich selbst dabei, aber er tat es mit jenem Mangel an Ehrfurcht für wahrhafte Größe, die eine der bezeichnendsten Gründe für die Unfruchtbarkeit unserer Zeit ist.

Man hat etwas oberflächlich einem großen Teile der französischen modernen Kunst und der Kunst, die irgendwie mit dem modernen Frankreich in Zusammenhang zu stehen scheint, das Beiwort Fin de siècle gegeben. Aus der großen Kunst eines Manet, der ernsten Kunst eines Degas, der feinsinnigen Kunst eines Whistler heraus, die alle auf so verschiedene Weise modern sind, ist eine neue Kunst geboren worden, sehr modern zwar, aber sehr weit entfernt von großer, ernster oder wirklich feinsinniger Kunst. Sie hat ihr Feld hauptsächlich im „Courrier Français", im „Gil Blas illustré" und auf der Anschlagsäule gehabt. Man kann diese ganze Kunst (und für die Kunst des Plakats trifft dies sicherlich zu) als Kunst für die Straße bezeichnen, gemacht für Leute, die es eilig haben. Sie tritt in Wettbewerb mit den Zeitungen und dem Variététheater, sie macht sich halb verächtlich populär und trotz wirklicher Verdienste und trotz eines gewissen Maßes guter Absicht sieht sie sich gezwungen, nach scharfen,

plötzlichen, bannenden Ausdrucksmitteln zu suchen. Statt reine Schönheit anzustreben, den Ernst und die Vornehmheit großer Kunst, wählt sie absichtlich und für den bloßen Effekt jene Schönheit, die weniger innerlich überzeugt und weniger echt ist, die in ihrer grotesken Art ganz nahe an Häßlichkeit, in ihrer flüchtigen Eleganz ganz nahe an Trivialität streift und ganz nahe auch an Roheit und an Zurschaustellung des Lasters. Die Kunst wird dabei nicht ihrer selbst willen erstrebt, sondern der mechanische Kleinkünstler bildet sich dahin aus, einer phantastischen, genialen, verzwickten, etwas kunststückmäßigen Art des Sehens, die er mit Absicht angenommen hat, Ausdruck zu geben. Sie findet Stoff im XVIII. Jahrhundert, so daß Willette eine Art verkleinerter, witziger Montmartre-Watteau wird; sie parodiert die Kunst der Glasmalerei mit Grasset und seinen Nachfolgern. Sie jongliert mit eisernen Balken und Schattenmassen wie Lautrec. Und in ihrem unmittelbaren Angriff auf die Nerven verschärft sie Ungezogenheit zur Schlüpfrigkeit, entstellt das Beobachtete in die Karikatur und übt die geschickte Linie und eine Wiedergabemanier so, wie man einen bestimmten Stoß beim Fechten übt. ◷◷◷

◷ Und diese Kunst, diese Tages- und Stundenkunst macht nicht nur Gebrauch von der Zugkraft und der Allgemeinverständlichkeit der theatralischen Vorführungen, sondern arbeitet direkt mit theatralischen Mitteln, den Mitteln der Bühnenillusion. Die Kunst des Ballets hält für vieles her, was unsere heutigen Zeichner als beliebte Wirkungsmittel anwenden. Dies nicht deshalb allein, weil Degas Tänzerinnen gezeichnet hat in seiner zurückhaltenden, ausgesprochen klassischen Beherrschung der Form. Durch die Schnelligkeit des fliegenden Sprunges, durch die vogel- und blumengleichen Farbenspiele und Bewegungen, durch den Anruf an die Einbildungskraft, der in seiner Stummheit liegt (die Musik ist da nur ein begleitender Schatten, so dicht, so diskret folgt sie dem Fuße der Tänzerin), durch seine Wirkung auf die Augen und die Sinne, durch seine würdige, seine feinste Künstlichkeit hat das Ballet fast jeden Zeichner berückt, wie auch die Variététheater eigentümlich verführerisch gewesen sind mit den fabelhaften Lichteffekten, den urplötzlichen Gesten, dem Glanz des Flitterkrams, der phantastischen Bevölkerung. Auch die Pantomime hat ihren ausgesprochenen Einfluß gehabt. In jenen rührenden

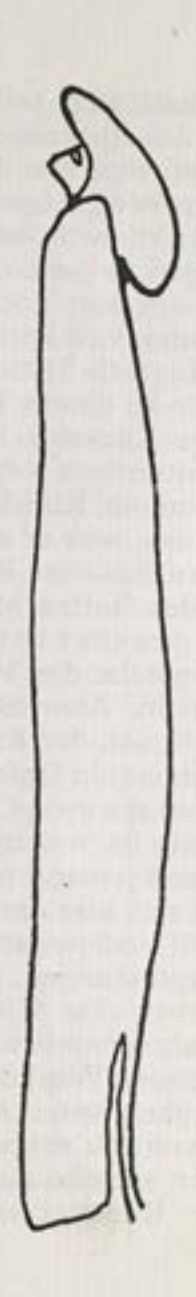
Fröhlichkeiten Willettes, in dem Auflachen der Frivolitäten Chérets sind es die Maskerade, der englische Clown und Akrobat, den man im Folies Bergères sieht, als Marionetten geschminkte Leute, die diese Maskerade spielende Gesellschaft des Plakats und der illustrierten Blätter hervorgebracht haben. Ihr Motto ist das Motto Pierrots: ◷◷◷

Le subtil génie
De sa malice infinie
De poète grimacier =,

Verlaines Pierrot gamin. ◷◷◷

◷ Pierrot ist ein Typus unseres Jahrhunderts, der Zeit, in der wir leben, oder vielleicht der Zeit, die wir gerade hinter uns haben. Pierrot ist leidenschaftlich, aber er glaubt selbst nicht an große Leidenschaften. Er fühlt sich fieberkrank oder als ein noch nicht der Gefahr entronnener Genesender; denn Liebe ist eine Krankheit, der zu widerstehen oder die zu ertragen er zu schwach ist. Er hat sein Herz so lange auf seiner Jacke getragen, daß es in der kalten Luft erstarrt ist. Er weiß, daß sein Gesicht gepudert ist, deshalb vergießt er keine Tränen, wenn er weint. Unter der Kreide läßt sich schwer erkennen, ob die Grimasse, die seine Mundecken verzieht, Lustigkeit oder ein Sichlustigmachen bedeutet. Er weiß, daß er dazu verurteilt ist, stets vor dem Publikum zu stehen, daß Gefühle außerordentlich schlecht zu seinem Kostüm passen würden; daß er stets aufmerken muß, phantastisch zu sein, wenn er sich nicht lächerlich machen will. Und so erreicht er Vollendung in der Falschheit, am meisten sich davor fürchtend, daß ein einziger Hauch der Natur ihm seine Maske verschieben und ihn wehrlos machen könnte. Da Einfalt bei ihm das Lächerlichste von der Welt wäre, so wird er gelehrt, pervers, vergeistigt seine Lust und brutalisiert seinen Geist. Seine schwarzseherische Anschauung der Dinge wird zu einer Art grotesker Freude, welche er in den einzigen Ausdrucksmitteln, die ihm zu Gebote stehen, wiedergibt: er zieht den Zirkel Giottos mit der Eleganz seiner Pirouette. ◷◷◷

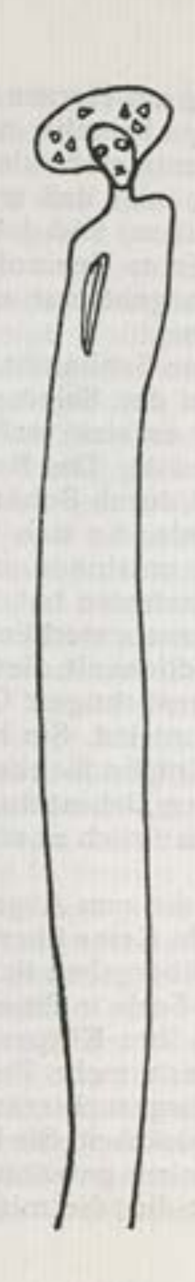
◷ Und ein solcher Pierrot gamin war Beardsley mit seiner Ergebenheit für Paris und für den Augenblick, die fast größer war als die des Parisers selbst. Er war mehr als Pierrot, aber er war Pierrot in vollem Maße. Und daß er es war, war ein Teil seiner französischen Schule. Es half ihm zu



Für V. S. gez. v.
Josef Hoffmann OM.

der Pose, welche ihm dazu half, sich selbst zu entdecken; ebenso wie Burne Jones ihm half, als er die Illustrationen zu Morte d'Arthur schuf, wie die Kunst Japans ihm half, sich von diesem Einfluß zu befreien, wie Eisen und Saint-Aubin ihm den Weg zeigen halfen zu seinem Lockenraub. Er besaß jene Originalität, die sich zwar jeder Beeinflussung hingibt, aber sie aufsaugt, statt sich aufsaugen zu lassen, jene Originalität, die, wenn sie sich auch fortwährend verschiebt, sich doch nicht von ihrem Mittelpunkt entfernt. Ob er von Grasset oder von Ricketts lernte, von einem 1830er Modeblatte oder von einem Hogarth-Stiche, ob die Szenerie von Arques-la-Bataille sich in seiner Seele zu einem Teppichmuster zusammenkomponierte, oder ob er sich in dem Kasino in Dieppe eine Skizze machte von dem Arrangement eines eigentümlich aufgerafften Fenstervorhanges, er entnahm stets aus der geordneten Kunst oder der ungeordneten Natur das, was er für sich brauchte, das, was er sich zu seinem Eigenen machen konnte. Und er fand in der französischen Kunst des Tages eine freudvolle Traurigkeit, eine Verehrung des Gottes Mephisto, auf die sein Temperament und seine Eigenart nur gewartet hatten, um sie anzunehmen.

„In mehr als einer Art opfern die Menschen den rebellischen Engeln," sagt der heilige Augustin. Aber Beardsleys Opfer wie das aller wirklich großen dekadenten Kunst, der Kunst eines Rops oder der Kunst eines Baudelaire ist nur scheinbar ein Opfer an die Mächte der Finsternis; es ist in Wahrheit ein Opfer an die ewige Schönheit. Und hier möchte ich betonen, daß es mir gleichgültig ist, welche Absicht er mit seinen Bildern verfolgte; weder er, noch irgend jemand hätten dies mit absoluter Sicherheit sagen können. Man muß sich klar darüber sein, daß die Absicht eines Menschen gerade darum, weil sie bewußt ist, ihn für den andern viel weniger repräsentiert als die Empfindungen, welche seine Schöpfungen übermitteln. So groß ist das unbewußte Element in jeder künstlerischen Schöpfung, daß Beardsley wahrscheinlich selbst nicht wußte, was er mit diesem oder jenem bezeichnenden Werke eigentlich sagen wollte. Zugegeben aber, daß er genau über seine Absicht hätte Aufschluß geben können, so wäre ich sofort bereit zu zeigen, daß er genau das Gegenteil davon ausgedrückt hat. Wenn ich also ausspreche, daß er ein im tiefsten Grunde innerlich schaffender Künstler war und ihm doch dabei haupt-



Für V. S. gez. v.
Josef Hoffmann OM.

sächlich die äußere Darstellung am Herzen lag, oder daß er das Böse darstellte, und zwar so stark, daß es beinahe in die Selbstzüchtigung verfällt, und doch dabei nicht selten wenig mehr als einen Scherz oder eine kapriziöse Linie ausdrücken wollte; oder daß er vor allem ein Satyriker war (obgleich fast gegen seinen Willen) und doch ein Satyriker der das Ideale erkannt hat, so behaupte ich nichts Unsinniges, nichts, was sich in Wirklichkeit widerspräche, sondern gebe nur eine einfache Analyse seiner Arbeiten, wie sie uns vorliegen. ◎◎◎

◎ Manchmal erreicht er reine Schönheit, hat die unverfälschte Vision; so in den besten Zeichnungen der Salome und hie und da auch sonst noch. Auf den ersten Blick ist es eine teuflische Schönheit, aber sie ist noch nicht in sich selbst zwiespältig. Das Bewußtsein der Sünde ist immer da, aber es ist Sünde, die erst durch Schönheit verklärt und dann durch Schönheit offenbart wird. Sünde, die sich ihrer selbst bewußt ist, ihrer Unfähigkeit, vor sich selbst zu entrinnen, und die durch ihre Häßlichkeit anzeigt, welches Gesetz sie übertreten hat. Seine Welt ist eine Welt der Phantome, in welcher der Wunsch, sterbliche Gefühle zur Vollendung zu führen, ein Wunsch nach Unendlichkeit, die Grenzen überschritten und sie, die zarten, zitternden, flugsehnsüchtigen Gefühle in eine hoffnungslose, starre Unbeweglichkeit gebannt hat. Sie haben die Empfindlichkeit des Geistes und jene körperliche Empfindlichkeit, die ihre Adern entleert und sie in die Stellung ihres üppigen Dahinträumens bannt. Sie sind zu nachdenklich, um jemals wirklich natürlich zu sein, um vollkommen im Fleisch oder im Geist aufzugehen. ◎◎◎

◎ Sie haben in der Art, wie sie zum Abgrund schreiten, nichts robustes oder auch nur tierisches an sich. Keine überwältigende Leidenschaft treibt sie über sich selbst hinaus, sie übergeben sich nicht dem Feinde der Seelen auf offenen Angriff. Es ist die Seele in ihnen, die sündigt, widerstandslos, in Traurigkeit, unvermeidlich. Ihre Körper sind kraftlos und gierig nach Lüsternheit, sie verlangen nach mehr Freuden, als sie die Welt bietet, nach eindringenderen und ausgesuchteren Schmerzen, nach unerträglicherer, schmerzvollerer Entrücktheit. Sie haben die Last der Menschheit abgeschüttelt und jene Einsamkeit gewählt, welche die Ruhe für Heilige bedeutet, aber die Unruhe für die, die mit dem Geiste gesündigt haben.

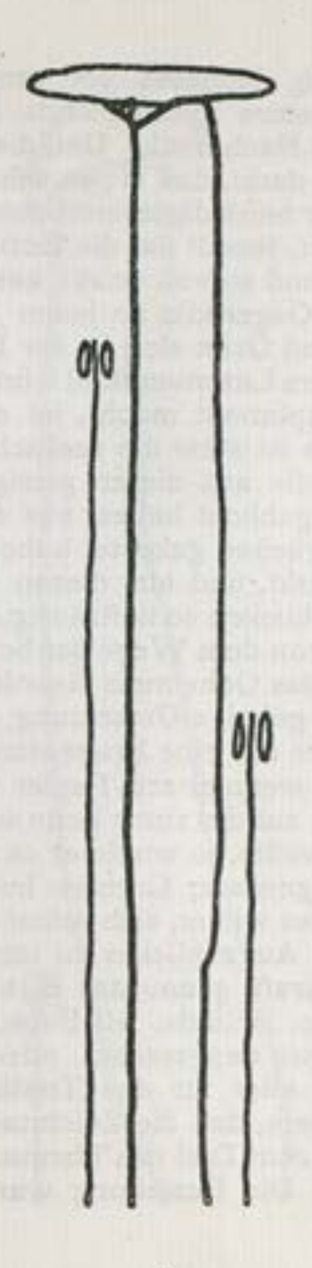
Sie stehen etwas tiefer als die Engel und wandeln zwischen diesen und den gefallenen Engeln. Sie sind ohne Anteil an der Welt. ◎◎◎

◎ Wir haben also hier eine Art von abstrakter geistiger Verderbtheit vor uns, offenbart in schöner Form, Sünde verklärt durch Schönheit. Und selbst wenn wir nicht weiter gehen wollen, haben wir es bei Beardsley doch zum mindesten mit einer ausgesprochen vergeistigten Kunst zu tun, einer Kunst, in der das Böse sich selbst durch eigene Kraft und durch die sie verklärende Schönheit reinigt. Vollkommen hoffnungslos ist in dieser Welt nur eines: jene Mittelmäßigkeit, welche der träge Inhalt einer regungslosen Masse ist. Besser, des Bösen lebhaft gewärtig zu sein, als aus bloßer Schläfrigkeit alle Quellen für Gutes oder Böses verstopfen. Denn das Böse selbst, bis zu einem Punkt perverser Extase getrieben, wird zu einer Art Gutem durch jene ihm innewohnende Energie, welche in entgegengesetzter Richtung Tugend ist und welche, wie auch immer ihre Richtung verändert wird, niemals verfehlen kann, etwas von ihrer ursprünglichen Eindrücklichkeit zu behalten. Der Teufel ist gerade durch die Höhe, von der er fiel, Gott näher als der Durchschnittsmensch, den es noch nie getrieben hat aufzujauchzen oder zerknirscht zu sein. Und so nähert sich eine tiefe geistige Verderbtheit, weit entfernt unmoralischer zu sein als etwa der grob-zotige Menschenschlag eines Hogarth oder Rowlandson, im letzten und abstrakten Ende gerade der Moralität. Denn sie bedeutet den Triumph des Geistes über das Fleisch, ganz gleich zu welchem Ende. Sie ist eine Form höherer Besessenheit, bei welcher die untätige und materielle Seele in feurige Bewegung versetzt wird, vom Boden gehoben zu einer Höhe einer gewissen geistigen Freiheit. Und so finden wir das Böse vor sich selbst gerechtfertigt und eine der Enthüllung des Bösen dienende Kunst in gleicher Weise gerechtfertigt. Seine endgültige Rechtfertigung ist die, welche von Plotinus in seiner Abhandlung: „Über die Natur des Guten und Bösen" dahingehend erklärt wird: „Aber dem Bösen ist als solches bestehen zu bleiben gestattet, allein aus der überlegenen Macht und Natur des Guten, weil es notwendigerweise von überall her eingeschlossen und gebunden erscheint, schöne Bande wie mit goldenen Ketten gefesselte Menschen tragend, damit es für den Anblick der Göttlichkeit enthüllt oder damit die Menschheit seine schreckliche Gestalt

in vollkommen nacktem Zustand stets vor Augen habe. Und so groß ist die siegende Macht des Guten, daß, wenn wir auch nur einen Schimmer des vollkommen Bösen an uns wahrgenommen haben, augenblicklich die Erinnerung an das Gute in uns wachgerufen wird durch das Bild des Schönen, mit dem das Böse umkleidet ist."

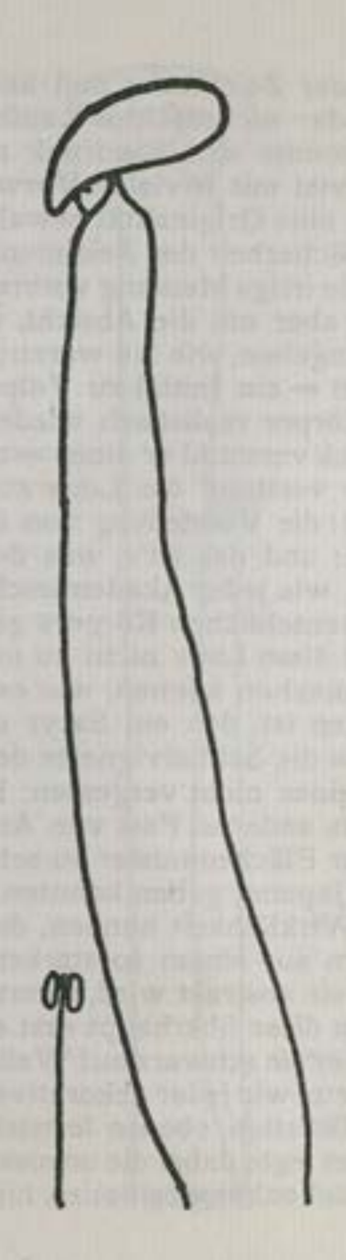
In jenen Zeichnungen Beardsleys, welche mehr grotesk als schön sind, in welchen die Linien anfangen mißgestalt zu werden, liegt die moralische Berechtigung in der Flächenverteilung, in die sich jetzt alle Schönheit flüchtet. Man betrachte nur die Zeichnung „The Scarlet Pastorale". Im Vordergrunde dicht an den Rampenlichtern, aus dem Stück, dem er dem Rücken zudreht, heraustretend, spreizt sich ein aufgeblasener Harlequin. Hinter ihm sind Altarlichter angesteckt, die bei einem unsichtbaren Winde in der Einsamkeit herunterschmelzen. Dazwischen in der schwarzen Dunkelheit der Bühne ein kahlköpfiger Pierrot, der sich mit einem Rosenseil seinen riesigen zusammengeklappten Bauch einschnürt und sein Bein mit dem Bocksfuß vorzeigt, worauf Pierrette schreiend vor Entsetzen auf ihn mit dem Finger zeigt, während die fette Tänzerin sich dabei gleichgültig auf den Zehen dreht. Müssen wir noch weiter gehen, um zu zeigen, wie viel mehr, als Gautier meint, in dem alten Paradoxon der Mademoiselle de Maupin liegt, daß „Vollkommenheit der Linie Tugend ist?" Jene Linie, welche die Mißbildung der pferdefüßigen Sünde abrundet, die Linie selbst ist zugleich die Offenbarung und die Verdammung des Lasters, denn sie ist ein Teil jener künstlerischen Logik, welche eben Moralität ist.

Beardsley ist der Satyriker einer Zeit ohne eigene Überzeugung und er kann nicht umhin, wie Baudelaire die Hölle zu malen, ohne auf ein als Gegenstück vorhandenes Paradies zu weisen. Er wendet dieselben Mittel an wie Baudelaire, eine Art der Übertreibung, von der es unkritisch wäre, sie als unaufrichtig zu bezeichnen. In jener furchtbaren Verkündigung des Bösen, die er „The Mysterious Rose-Garden" nannte, wispert der laternentragende Engel mit gefiederten Sandalen unter den herabfallenden Rosen gewiß von mehr als nur von „süßen Sünden". Die verschmitzt lächelnden Zwerge, die Affen, durch welche die Mystiker die irdischen Sünden ausdrückten; diese riesigen von der Hefe der Vergnügungen angeschwollenen Leiber und diese bemäntelten und maskierten Gelüste, die in Gärten



Für V. S. gez. v.
Josef Hoffmann OM.

huschen und so zweideutig lächelnd vor unendlichen Toilettetischen sitzen, sie alle sind Teile eines Symbolismus, der sich nichts entgehen läßt aus Mangel an bloßem Nachdrucke. Und die eigentümliche Eindrücklichkeit dieser Satyre liegt darin, daß sie so sehr eine Satyre der eigenen Gelüste ist = ein Spott über befriedigte, ein Spott über bekämpfte Gelüste. Weil er die Schönheit liebt, fesselt ihn die Entwürdigung der Schönheit; weil er die Hoheit der Tugend so voll erfaßt, kann das Laster seiner habhaft werden. Und ganz im Gegensatz zu jenen „anständigen" Satyrikern unserer Zeit, deren Witz und Geist sich in der Darstellung eines Betrunkenen erschöpft, der an einem Laternenpfahl lehnt, oder einer Dame, die im Salon ein verkehrtes Kompliment macht, ist er ein Satyriker, der das Wesen der Dinge trifft. Es ist stets die seelische und nicht nur die körperliche Unbefriedigtheit, die aus diesen gierigen Augen spricht, diesen Augen, die auf alle Lüste geblickt haben, aus diesen bittern Lippen, die den Schmelz all ihrer Süßigkeiten gekostet haben, aus diesen Händen, die spielerisch für nichts gewirkt, und aus diesen Füßen, die stets Nichtigkeiten nachgejagt sind. Sie blicken so tieftraurig, weil sie die Schönheit gesehen haben und weil sie von dem Wege der Schönheit abgewichen sind. ◷ Und überhaupt ist es das Geheimnis Beardsleys, daß er mehr in die Linie selbst legt als in die geistige Umsetzung, die die Linie ausdrücken soll. Bei Beardsley lief alles auf eine Frage der Form hinaus: sein Interesse an der Arbeit begann, wenn er sein Papier vor sich und die Feder in der Hand hatte. Kann man auf der einen Seite sagen, daß er nie von vornherein wußte, was er tun wollte, so wußte er es auf der andern Seite nur zu gut. Er war innerhalb gewisser Grenzen bereit, fast alles zu tun, was man ihm vorschlug; geradeso wie er, sich selbst überlassen, sich damit zufrieden gab, der Laune des Augenblickes zu folgen. Einer Sache war er stets sicher, nämlich der Kraft, genau das zu tun, was er sich vornahm, mochte es nun die Salome, Belinda, Ali Baba, Réjane, Morte d'Arthur, Rheingold oder die Liaisons dangereuses, oder mochte es der Entwurf für eine Klassikerausgabe oder für das Titelblatt eines Alten-Bücher-Katalogs sein. Es mochte sein, daß die Zeichnung, die dabei herauskam, vielleicht keine Beziehung zum Titel des Themas zu haben schien und oft auch wirklich keine hatte. Die Beziehung war die von Linie zu Linie

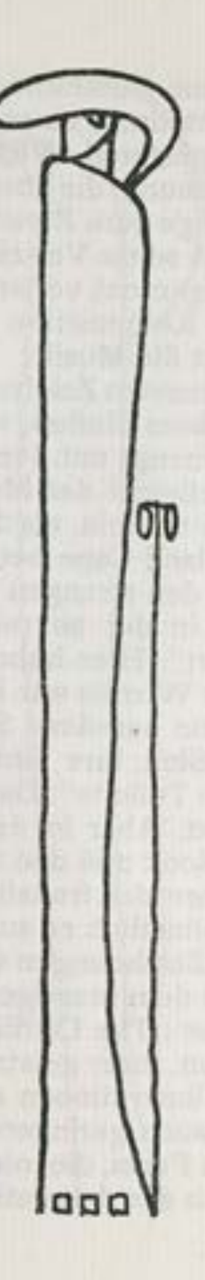


Für V. S. gez. v.
Josef Hoffmann OM.

innerhalb der Grenzlinien der Zeichnung und keine andere in der Welt. Deshalb konnte er fünf oder sechsmal im Laufe von ebensoviel Jahren seine Manier wechseln, konnte den Eindruck machen, als ob er sich während dieser Zeit sehr viel mit trivialen Vorwürfen beschäftigt hätte, und sich doch dabei völlig eine Originalität bewahren. die in der höchsten Schönheit und absoluten Sicherheit der Zeichnung lag.

Es war eine Zeitlang die irrige Meinung verbreitet, daß Beardsley nicht zeichnen könne. Er hatte aber nie die Absicht, die Linien des menschlichen Körpers so wiederzugeben, wie sie waren; und tatsächlich ist eine seiner letzten Zeichnungen = ein Initial zu Volpone = wohl die erste, in welcher er den nackten Körper realistisch wiedergegeben hat. Aber mit außerordentlichem Geschick verstand er eines = und das ist doch schließlich das wesentlichste, er verstand die Linie zu zwingen, genau das zu tun, was er von ihr wollte: die Vorstellung von der Form auszudrücken, die er ausdrücken wollte; und das ist's, was der Alltagszeichner nicht kann. Der Alltagszeichner, wie jeder Akademieschüler, wird Linien zeichnen, die die Umrisse des menschlichen Körpers genau wiedergeben; aber all ihre Zeichenkunst wird diese Linie nicht zu uns sprechen lassen, wird sie nie so ausdrucksvoll machen können, wie es z. B. in jenem kleinen, schlaffen Körper geschehen ist, den ein Satyr und ein Pierrot in einen Puderbüchsensarg legen = die Schlußvignette der Salome.

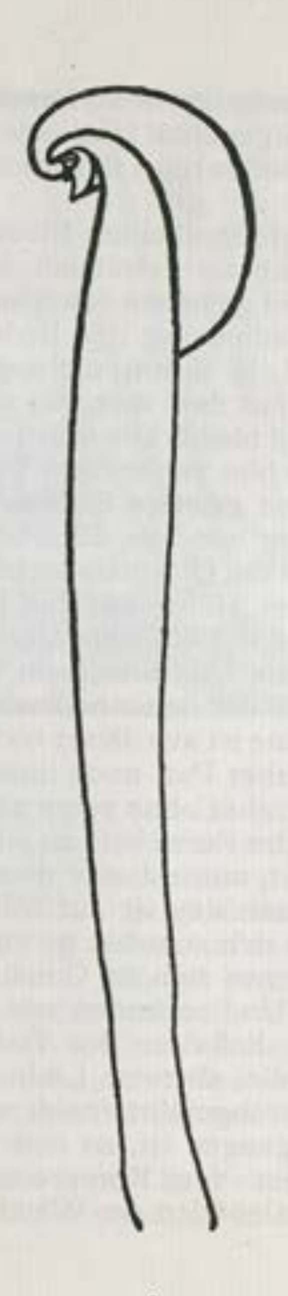
Und dann darf man eines nicht vergessen: Beardsley war ein dekorativer Künstler und nichts anderes. Fast von Anfang an stilisierte er. Er setzte sich in den Kopf, nur Flächenmuster zu sehen. Indem er mit freier Hand nahm, was ihm die Japaner geben konnten, jene Befreiung von den Fesseln dessen, was wir Wirklichkeit nennen, die dem einen aus tiefster Vergeistigung, dem andern aus einem so starken Bewußtsein der Wirklichkeitsform kommt, daß sie abstrakt wird, formte er sich eine neue Welt in seinem Innern, als wenn diese überhaupt erst existierte, seitdem er sie so umgeschaffen, ja bevor er sie schwarz auf Weiß oder weiß auf Schwarz dargestellt hatte. Er arbeitete, wie jeder dekorative Künstler es tun muß, in Symbolen, die ebenso willkürlich, ebenso feststehend wie die Felder des Schachbrettes waren, und er fegte dabei die unzusammengehörigsten Dinge von der Welt in seine Flächenkompositionen hinein, indem er sie durch



Für V. S. gez. v.
Josef Hoffmann OM.

eine Art Musterentwicklung zur Zusammengehörigkeit verwob. Wenn er die Puderbüchse, den Toilettetisch, einen Hut mit Straußenfedern mit vollem Bewußtsein ihrer suggestiven Wirkung in eine Zeichnung aus grauer Vorzeit setzte, eine Zeichnung, die absichtlich phantastisch gehalten war, so verwandte er diese Dinge zum Zweck des Schönen, weil ihm ihre Form gefiel und weil vielleicht seine Verteilung von Schwarz und Weiß gerade ein solches Linienarrangement verlangte. Sie waren die Halb- und Viertelnoten, in denen er seine Komposition niederschrieb, sie stellten die Musik dar, aber sie waren nicht die Musik. ◷◷◷

◷ In der „Salome" und den meisten Zeichnungen des Yellow Book stand er hauptsächlich unter japanischem Einfluß, von da an und später, in seinen wenigen ernsten Arbeiten vermengt mit dem halb zugestandenen Einfluß dessen, was das Aktuellste, vielleicht das Modernste in der französischen Kunst des Tages war. Der Pierrot gamin, als der er sich in „Salome" mit der respektlosen Zeichnung des Black Cape betätigt, verwandelt sich in den Schöpfer der edelsten Linie in den strengen und furchtbaren Zeichnungen des „Dancers Reward" und in der so reichen und leidenschaftlichen Zeichnung „The Peacock Skirt". Hier haben wir reine Konturen wie im Titelblatt; eine geheimnisvolle Wirrnis wie in der Borte um die Titelseite und um die Inhaltsangabe; eine paradoxe Schönheit von reiner Willkür, aber einer Willkür, die ihren Sinn, ihre Entschuldigung, ihre malerische Berechtigung hat, wie in „The Toilette". Das Yellow Book ist mit Borten in gleicher Manier geschmückt. Aber in der Zeit zwischen den letzten Zeichnungen für das Yellow Book und den ersten für das Savoy wird ein neuer Einfluß bemerkbar, jener des französischen XVIII. Jahrhunderts. Dieser Einfluß bringt ihn, so künstlich er auch ist, der Natur näher, wenn auch in etwas unsteter Weise. Zeichnungen wie die „Fruit-Bearers" in der ersten Nummer des Savoy mit dem massigen, sorgfältigst ausgearbeiteten Reichtum des Ornaments; oder „The Coiffing" in der dritten Nummer in ihrer zarten, vollendeten Anmut, ihrer geistreichen Zusammenfassung der Linie. Zeichnungen wie die Illustrationen zum „Lockenraub" zeigen bei geringerer Extravaganz und auch geringerem geistigen Inhalt eine neue Meisterschaft in der eleganten Form, die, nicht allzuweit vom Natürlichen entfernt, doch sich immer noch der dekorativen Wirkung, dem Geiste der



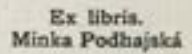
Für V. S. gez. v.
Josef Hoffmann OM.

Linie unterwirft. Bei den Illustrationen zu Ernst Dawsons „Pierrot of the Minute" finden wir einen Augenblick lang eine entschlossenere Hingabe an Eisen und Saint-Aubin, aber es ringt sich auch noch eine andere Manier darin durch. ◎◎◎

◎ In den bisher noch unveröffentlichten Illustrationen zu Mademoiselle de Maupin glaubte ich, als ich sie zuerst sah, abgesehen von einer herrlichen farbigen Zeichnung, ein gewisses Nachlassen der Kraft, eine sichtliche Schwäche in der Handhabung der Feder zu bemerken. Aber sie stellen, wie ich später fand, in ihrem nicht ganz glücklichen Streben nach der natürlichen Form das dar, was uns noch als Beardsleys letzte „Manier" zu betrachten übrig bleibt. Die vier Initialen zur Volpone, deren letzte er nicht ganz drei Wochen vor seinem Tode beendete, zeigen vollkommen neue technische und geistige Eigenschaften. Sie sind mit Bleistift gezeichnet und verlieren wie alle Bleistiftzeichnungen viel in verkleinerter Wiedergabe. Aber die Originale stehen unbedingt in rein technischem Können auf gleicher Höhe wie das Beste aus seinen früheren Zeiten und führen endlich = mit vollständigem Erfolg = die Naturform in die Flächenbehandlung ein. Und hier fließt unter fast feierlichen Umständen die gebrochene Linie der Schönheit wieder zusammen. „Die Not ist zu Ende" und das Mühsame ist aus dieser nicht weniger phantastischen Welt verschwunden, in welcher Pan noch immer zwischen Bäumen von seiner Säule herunterlächelt, aber ohne seine alte Bosheit. ◎◎◎

◎ Menschliche und tierische Form kehren zu klarer Erkennbarkeit zurück mit einer neuen Hoheit, unter dieser neuen Achtung vor den Möglichkeiten, die sie bieten. Beardsley ist zur Stilisierung der Natur selbst übergegangen, er macht sie sich zunutze, er entnimmt ihr seine Symbole und stößt sie nicht länger von sich zu Gunsten einer Stilisierung vollkommen eigener Prägung. Und so finden wir in seinen letzten Arbeiten, die er schuf, als schon der Schatten des Todes auf ihm lastete, neue Fingerzeige für eine Kunst, die, als reine Linie empfunden und durch das reine Flächenmuster hindurchgeführt, nach vielem Zaudern zu jenem großen Kompromiß übergegangen ist, zu dem die größten Künstler aller Zeiten sich verstanden haben: dem Kompromiß zwischen den Gebilden unserer Gedanken und den Gebilden der Wirklichkeit. ◎◎◎




Ex libris.
Minka Podhajská

RODIN, MEUNIER, BARTHOLOMÉ UND DESBOIS ÜBER DIE ZIELE DER PLASTIK

⊙ Die Forderung Baudelaires, „die Bildhauer mögen sich mit einer ornamentalen, auf die Suche nach dem Schönheitsideal und die Zusammenstellung harmonischer Formen beschränkten Kunst begnügen", veranlaßt einen französischen Schriftsteller, verschiedenen Künstlern die Frage vorzulegen, ob die Plastik mit der Malerei rivalisieren könne und solle. Nicht um des Themas sondern um der Antwortenden willen wird es interessieren zu hören, was A. Rodin, C. Meunier, M. Bartholomé und J. Desbois auf die Frage erwidert haben. ⊙⊙⊙

⊙ A. Rodin schreibt: „Die Kritik Baudelaires ist nicht richtig. Ich konstatiere vorerst einen groben Fehler. Es ist nicht exakt zu sagen, daß ein

Laufmädel.
Leontine Maneles



Zufall der Beleuchtung, ein effet de lampe eine Schönheit enthüllen können, welche nicht die ist, an welche der Künstler gedacht hat. Wenn ein Werk gut ‚gemacht' ist, enthält es alle Formen, welche notwendig sind, um den Ausdruck und die Bewegung des Lebens zu geben, welche den Gegenstand beleben. Folglich ist es unmöglich, bei welcher Beleuchtung immer, eine Form zu finden, die nicht gewollt ist.

◎ „Es handelt sich, wohlverstanden, um die Plastik, wie ich sie verstehe. Unglücklicherweise suchen seit einigen Jahren die Bildhauer nicht mehr ‚à copier la nature'; all ihr Bestreben scheint auf die kleinliche Anwendung von mehr oder weniger willkürlich aufgestellten Regeln gerichtet zu sein. Anstatt für sein eigenes Empfinden einen Ausdruck zu suchen, begnügt sich der Künstler damit, die Eindrücke, welche andere gehabt und wiedergegeben haben, noch einmal darzustellen. Man kopiert irgend einen Meister, man legt die Natur nach der oder jener vorherbestimmten Regel aus. Darin liegt das Konventionelle. == ◎◎◎

◎ „Ich bewege mich in der Überlieferung; die Akademie hat seit 80 Jahren mit ihr gebrochen. Ich arbeite in der Überlieferung der Primitiven, der Ägypter, Griechen und Römer. Ich habe mich einfach beflissen, ‚à copier la nature'. Ich lege sie aus, wie ich sie sehe, entsprechend meinem Temperament, meiner Empfindsamkeit, nach den Empfindungen, welche sie in mir erweckt. Ich habe nie versucht, sie aufzuputzen, ich habe keine Kompositionsgesetze an ihr angewendet, ich habe mich nicht gezwungen, ihre Bewegungen harmonisch zu machen. Ich habe sie beobachtet und erfaßt ‚dans son plein abandon', in ihrem ganzen Leben und ihrer ganzen Harmonie. ◎◎◎

◎ „Die Natur komponiert sich selbst. Mir scheint diese Komposition weitaus schöner als jene, welche man durch Anwendung willkürlicher Gesetze erreicht. Meine Regel ist, dem Modell seine natürlichen, eigentümlichen Bewegungen zu lassen. Darin liegt Leben, Schönheit. Die konventionellen Stellungen, welche man dem Modell in den Schulen gibt, erklären die kalte Steifheit der Akademiker. Sie zerstören das Gleichgewicht, die Harmonie und die Komposition der Natur. ◎◎◎



Krinolinen.
Minka Podhajská

◎ „Ein Modell ist nichts mehr wert, wenn es eine Bewegung zu posieren gelernt hat, wenn es sich darin trainiert hat, in der vom Künstler angegebenen Stellung zu verharren. Einzig interessant, lebendig und nützlich ist diejenige Bewegung, welche das Modell dann vollbringt, wenn die Natur allein sie befiehlt. ◎◎◎

◎ „Die Alten, von den Primitiven bis zu den Römern, ‚ont copié la nature'. Doch sind nicht alle ihre Werke vollkommen. Es gibt gute und schlechte Plastik, weil es mehr oder weniger begabte Künstler gibt. Nicht alle haben das Genie eines Michelangelo gehabt. ◎◎◎

◎ „Weil meine Werke nicht ‚ausgefeindelt' sind, macht man mir den Vorwurf, daß ich sie nicht vollende und dem Publikum nur Skizzen zeige. Die wichtigsten Modellierungen sind da; ich sehe keine Notwendigkeit, die Zehen oder die Locken zu polieren; dies sind mir uninteressante De-

tails. Sie würden der Gesamtwirkung, der großen Linie meines Werkes nur schaden. Zum Überfluß könnte ich als Antwort auf diesen Vorwurf daran erinnern, daß dieselbe Kritik an Rembrandt geübt wurde, als er seine Hauptwerke geschaffen hatte. ◎◎◎

◎ „Von den Figuren wollen wir nun zur ornamentalen Plastik übergehen. Ich muß konstatieren, daß man sich auch hierbei bemüht, die Blumen nachzubilden, welche die Alten der Natur nachgebildet haben. Bei den Ägyptern findet man einige bewunderungswürdige Typen von Blumen in ihrer Kunst verwendet. Gegenwärtig werden dieselben wiederholt, deformiert, modifiziert, verdorben. Aber man will nicht heraus aus dem eng geschlossenen Kreise der von den Alten nachgebildeten Blumen. Indessen fehlt es in der Natur nicht an Blumen, Blättern und Früchten, welche jede ein kleines Stück Leben darstellen. ◎◎◎

◎ „Alle diese kleinen, verbogenen oder geraden Äste, diese trockenen und verschrumpften Blätter, diese blühenden oder verwelkten Blumen drücken durch ihre verschiedenen eigentümlichen Bewegungen Leben aus. Man muß diese Bewegungen und diese vielfachen schönen Ausdrucksweisen der Natur beobachten und nachmachen, um eine Dekoration zu erhalten, welche nichts von der Kälte einer falschen Wiederholung von Antiken und die Steife der Architektur an sich hat. ◎◎◎

◎ „Wenn ich mich in einem Garten, im Walde oder querfeldein ergehe, bin ich jeden Augenblick erfaßt von dem Schauspiel, das sich meinen Augen bietet, und wenn ich die Natur sehe, sie betrachte in ihren vielfachen Offenbarungen von Leben, Bewegung und Farbe, so fühle ich, wie alles falsch und willkürlich ist in den Werken jener, welche unter dem Vorwande, dekorative Kunst zu machen, einen Verrat an den Antiken begehen, indem sie dieselben nachempfinden, anstatt zur Natur zurückzukehren und sich ausschließlich an ihr anzuregen. ◎◎◎

◎ „Welche unbegrenzte Verschiedenheit von graziösen, eleganten und lebendigen Formen! Welch mächtiger ‚sens de vie'! ◎◎◎

◎ „Besuchen Sie die Amateure, dringen Sie in den Salon eines reichen ‚bourgeois' ein, sehen Sie sich dort um: Sie werden nichts sehen als traurige, tote und häßliche Dinge; keine interessante Form, weder an einem Möbelstück noch einem Kunstobjekt, an keinem Bibelot, keiner Vase,



STICKERINNEN. LEONTINE MANELES
FRAGMENT EINES HOLZSCHNITTES

es müßte denn ein Werk der alten Zeit sein. Überall eine Verunstaltung der Antike. Die präräfaelitische Kunst, welche diese Tendenz zeigt, hat uns überfallen, nachdem sie in England ausgetobt hat.

„Erinnern Sie sich an die Ausstellung von Sèvres und die der Gobelins auf der Weltausstellung!

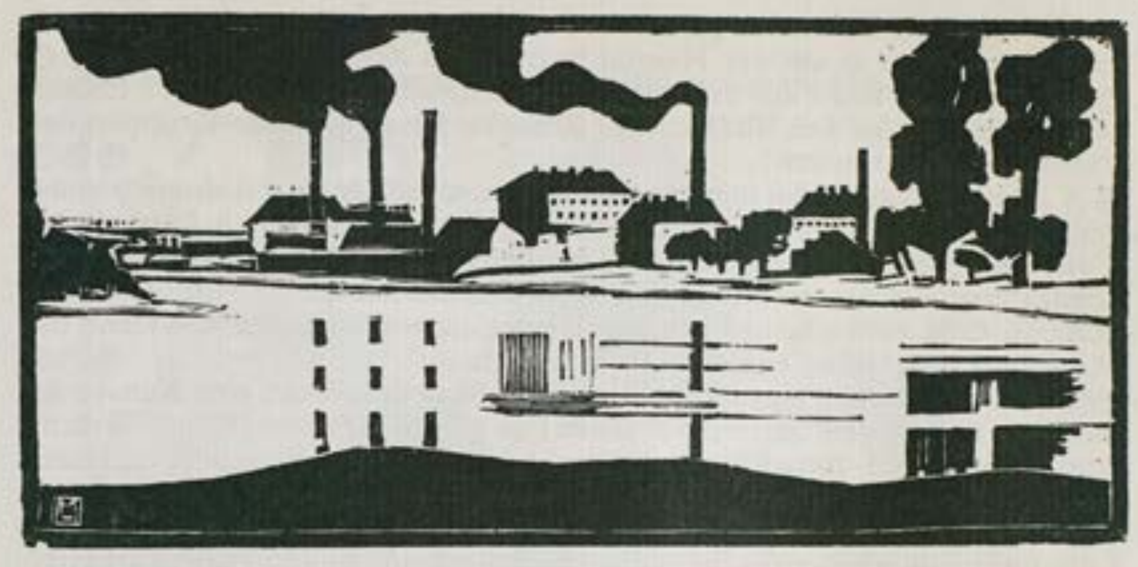
„Man muß zur Wirklichkeit, zum Leben, zur Natur zurückkehren. Dies gilt ebenso für die Maler wie für die Bildhauer. Im Grunde genommen gibt es nur eine Kunst. Die Malerei und Plastik sind durch eine einzige Kunst vereint, die Kunst des Zeichnens.

„Die Natur bietet ein Beobachtungsfeld, genug groß, genug abwechslungsreich, daß alle wirklich starken Temperamente sie interpretieren können mit den Mitteln, die ihnen gegeben sind: dem Ton oder der Palette.

„Und zum Schluß: ‚Nieder mit den Schulen, auf zur Natur.' Dies ist die Formel für den Fortschritt in der Kunst."

C. Meunier: „Sie setzen mich in ziemliche Verlegenheit, wenn ich auf die Fragen antworten soll, mit welchen Sie mich beehren, da ich mich nie mit diesem Thema beschäftigt habe. Die Plastik ist ihrem Wesen nach vor allem eine monumentale Kunst, nach meiner Meinung weit entfernt von dem Endzweck des Bildes. Indessen glaube ich nicht, daß es in diesen Fragen unerschütterliche Regeln gibt. In der Kunst ist es die Hauptsache, zu einer Intensität des Ausdruckes zu gelangen, welche imponiert, und zwar mit jedem beliebigen Mittel."

M. Bartholomé: „Die Frage, welche Sie mir stellen, verdiente eine sehr lange Antwort. Sie citieren mir Baudelaire. Hat er nicht irgendwo geschrieben: ‚Die Plastik ist die Kunst der Karaiben?' Ich bewundere aufrichtig Baudelaire; wenn er aber von Plastik spricht, ist er mir ein wenig verdächtig. Wenn er sagt: = Vergeblich bemüht sich die Plastik, de se mettre à un point de vue unique = macht er mit einem zu leichtsinnigen Federstrich das Bas- und Hochrelief unmöglich, welchen beiden wir so viele antike Meisterwerke verdanken sowie die Arbeit von Rude, welche vielleicht das größte Meisterwerk der modernen Plastik ist. Folglich ist er im Irrtum. Er irrt sich, wenn er sehr zutreffenderweise konstatiert, wie große Veränderungen die Plastik durch verschiedene Beleuchtungen erleiden kann, und dem Bilde eine Unveränderlichkeit zusichert,



Kaisermühlen.
Leontine Maneles

welche nicht existiert. Die Maler wissen ebenso gut als die Bildhauer, wie schwierig es ist, ihre Werke richtig zu beleuchten, und kennen die Veränderungen, welche diese durch Wechsel von Platz und Umgebung erleiden. Wie oft haben wir gesehen, daß infolge einer Umstellung in einem Museum ein Bild, welches wir lange an demselben Platze gesehen haben, entstellt oder aber gehoben wurde. Er irrt auch, wenn er die Überlegenheit des Ausdruckes in der Malerei behauptet. Wenn die Malerei manchmal eine direktere Einwirkung auf die Menge zu haben scheint, so hat das Gründe, welche Baudelaire nicht zu erraten scheint. Ich müßte von Ihrem Thema abschweifen, um weiter davon zu reden. ◎◎◎

◎ „Als Schlußfolgerung Ihrer Citation von Baudelaire stellen Sie eine Frage über das Thema des Wettkampfes zwischen der rein dekorativen Plastik und der mehr reellen, ausdrucksvolleren. ◎◎◎

◎ „Ist diese Frage neu? Manche erzählen uns immer wieder von Kunstrevolutionen, indem sie das Vergangene vergessen. Es gibt Schwenkungen, manchmal ein Zurückgreifen, welche sie für ein Sicherheben in unbekannte Regionen halten. Ich glaube, daß dieser Kampf besteht, seitdem es

auf dieser Welt Bildhauer gibt. Wir finden ihn in Ägypten, Griechenland, Italien und auch in unserer Heimat in früheren Zeiten. == ◉◉◉

◉ Ist Phidias nicht der dekorativste und dabei der reellste und leidenschaftlichste unter den Bildhauern? Brauche ich an gewisse Gruppen des Parthenons zu erinnern? ◉◉◉

◉ „Eines Abends kam mir mit einem Freunde die Idee, mit einem Striche den Ausdruck gewisser Werke wiederzugeben (de reduire à l'expression d'un simple trait certains œuvres). Als damit der Zauber dieser großartig dekorativen Kunst verschwunden war, erschauten wir ungeahnte Wirklichkeit. Gibt es doch hier gewisse Bewegungen des Pferdes, welche die Momentphotographie entdeckt zu haben glaubt! ◉◉◉

◉ „Soll ich daraus einen Schluß ziehen? Man darf nicht eine Kunst zum Schaden der andern übertrieben loben; es gibt Männer von Genie, welche alles wagen und tun dürfen, welche ungestraft die Regeln vergessen, welche in einem Augenblick als ewig aufgestellt wurden, welchen alles erlaubt ist, welche die entgegengesetztesten Mittel vereinigen können. Laßt uns nach Jahrhunderten vor ihnen niederknien und mit Liebe arbeiten ohne zu viel zu streiten. Die späteren Jahrhunderte werden den zu schützen wissen, wer es verdient." ◉◉◉

◉ J. Desbois: „Sie fragen mich, ob die Plastik mit der Malerei rivalisieren kann. Ich gestehe, ich fühle mich keineswegs berufen, eine so schwierige Frage zu entscheiden; trotzdem will ich Ihnen meine Meinung sagen, nachdem Sie mich darum fragen. ◉◉◉

◉ „Ich glaube, daß der Maler und der Bildhauer so verschiedene Mittel haben, um einen kleinen Teil (une parcelle) von Schönheit, welchen jeder Künstler zu entdecken sich verspricht, zu gebären (mettre au jour), daß sie auf keinen Fall Rivalen sein können. Was Baudelaire betrifft, so glaube ich, daß dieser große Mann, wäre er ebenso großer Maler oder Bildhauer gewesen als Dichter, gezögert hätte, in so wenig Zeilen so viel Unsinn zu schreiben. ◉◉◉

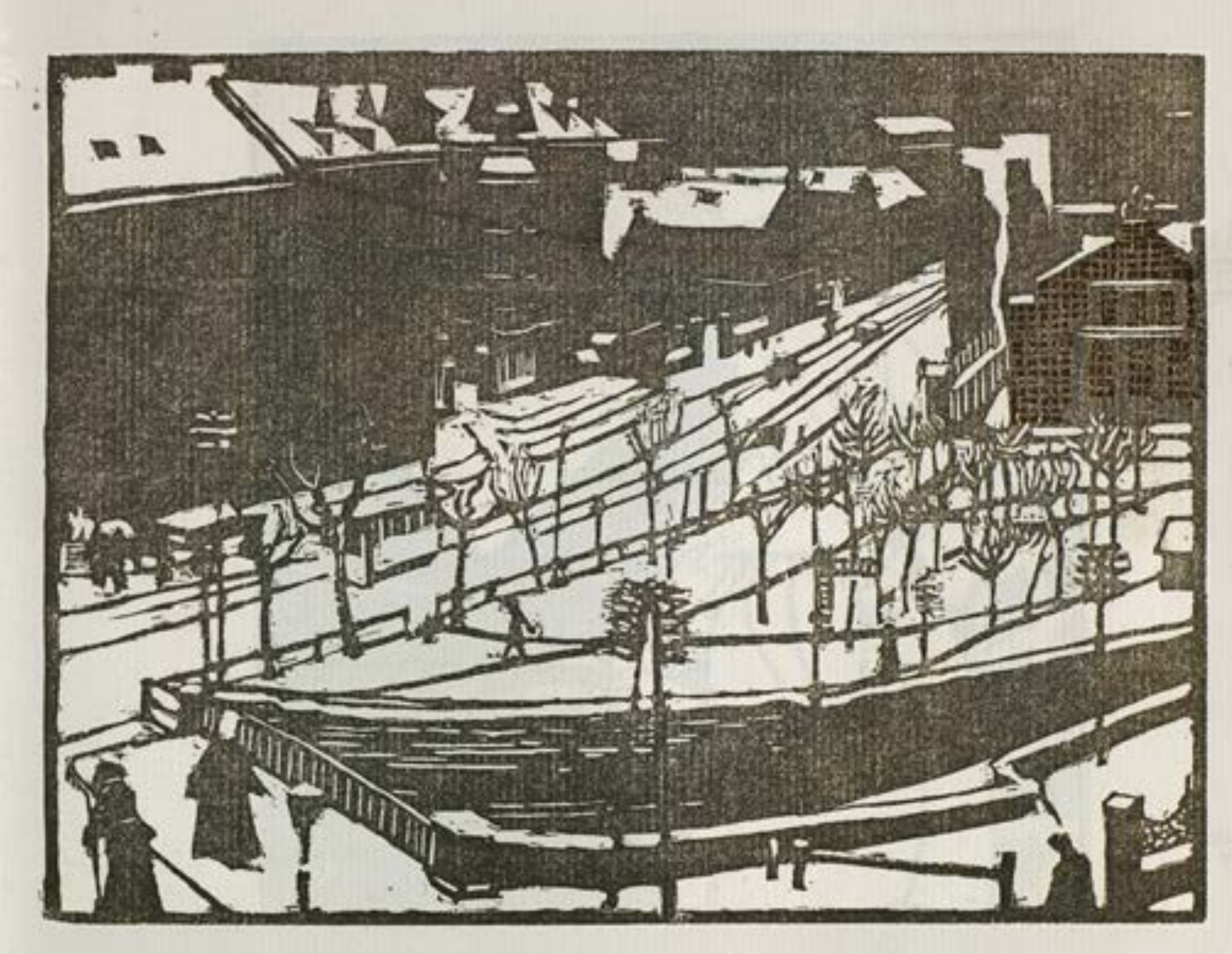
◉ „Da Sie darauf bestehen, muß ich Ihnen doch meine ‚pensée intime' sagen. Niemals, zu keiner Zeit, wurde so schlechte Plastik gemacht als heutzutage. Vielleicht, weil man davon zu viel spricht ==. ◉◉◉

V. S.



Kindermädchen.
Fanny Zakucka





Winter.
Minka Podhajská





Klavierunterricht.
Fanny Zakucka





Porträtstudie.
Fanny Zakucka





Studie.
Fanny Zakucka





Don Quichotte
beim Herzog.
Fanny Zakucka





XVII. AUSSTELLUNG DER VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS.

DIESELBE wurde am 26. März 1903 eröffnet. Sie ist eine ausschließlich österreichische und bringt in 14 Sonderräumen Kollektivausstellungen 14 verschiedener Künstler, außerdem in einem großen Raume und im Ver Sacrum-Zimmer Bilder, Plastiken, Holzschnitte und Kunstgewerbe. Nachstehend das Verzeichnis der ausgestellten Werke: EHRENPRÄSIDENT RUDOLF VON ALT: Eisengießerei in Wien. FERDINAND ANDRI OM. Eigener Raum, Kollektivausstellung: 3 Temperabilder: Lassing; Ochsengespann; Holzschlitten. 52 Zeichnungen für Gerlachs Jugendbücherei;

Plakat von Max Kurzweil OM.

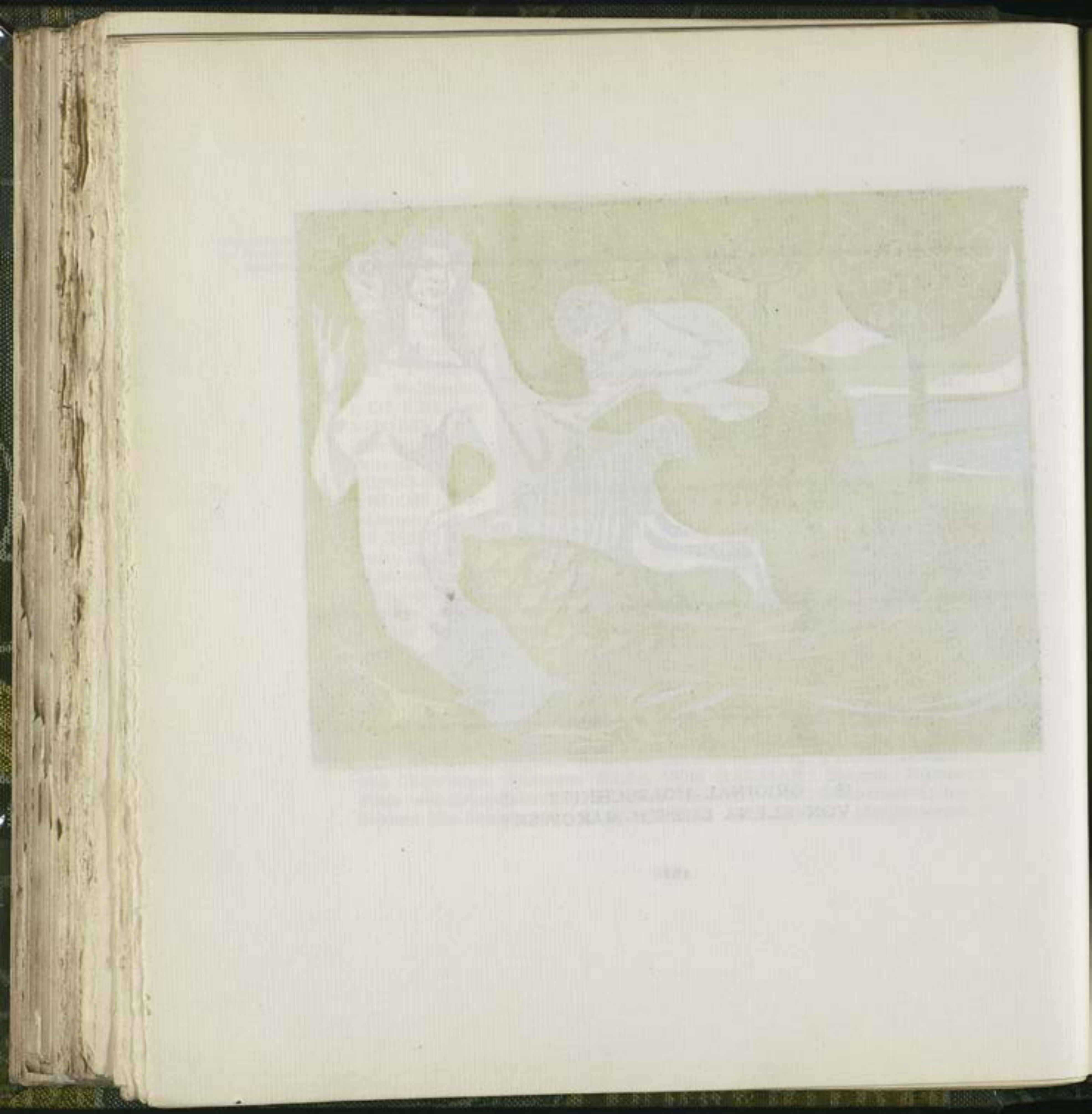
Original-Holzschnitt von Elena Luksch-Makowsky



Kinderspielzeug in Holz geschnitzt und bemalt. J. M. AUCHENTALLER OM.: Die tönenden Glocken; Herbsttag am Grundelsee. LEOP. BAUER OM.: 2 Kästen in Palisander. BOLESLAW BIEGAS OM.: Porträtbüste, ◷ Bronze. ALFONSO CANCIANI OM.: Porträtbüste, Marmor; Grabmalmodell: Der Schmerz, Gips; Sonnambule, ◷ Marmor. ILSE CONRAT: Ferruccio Busoni, Bronze. IRMA V. DUTCZYNSKA: Porträts, Aquarell; 4 farbige Holzschnitte. LUDWIG EHRENHAFT: Küchenfrieden, Zeichnung; Zigeunermädchen, Aquarell. JOS. ENGELHART OM.: 4 farbige Zeichnungen: Kinderporträts; Im Sofiensaale; In den Blumensälen; Blumenmädchen; Spanische Tänzerin; Mauerblümchen beim Wimberger; Jugendlicher Orang-Utan, Bronze, cire perdue; Grabfigur, Bronze. GISELA FALKE: Gürtelschnalle; Jäckchenschließe. OTTO FRIEDRICH OM.: Der Topfdreher; Porträtstudie. ALOIS HAENISCH OM.: Bleistiftzeichnungen: Pappelstudie; Baumgruppe; Allee; Steinbruch; Ziegelofen; Baumgruppe; Aus Kallmünz; Steinbruch; Schloßbrunnen. FRANZ HOHENBERGER OM.: Temperafries für einen Empfangsraum: Miakodori, Kirschblütentanz im Theater von Kyoto. EMIL HOLZINGER: Salonkästchen. FR. W. JÄGER OM.: Farbige Zeichnung; Bauernhof; Ruhende Störche; Alte Weiden; Winter; Kühe. FRANZ JASCHKE OM.: Laura; Studie; Donaulände. RUDOLF JETTMAR OM. Eigener Raum, Kollektivausstellung: 4 Bilder: Drachen und Ungeheuer, Tempera. ELSA VON KALMAR: Salome, Bronze; Page und Dame, Bronze. GUSTAV KLIMT OM.: Buchenwald; Irrlichter; Ein Sommertag. ALOIS KOLB: Drei Exlibris; Morgensonne,



◎ ORIGINAL-HOLZSCHNITT ◎
VON ELENA LUKSCH-MAKOWSKY



Radierungen. ◎ FRIEDR. KÖNIG OM.: Amazonen; Hexenritt; Bacchantin. JOH. VIKTOR KRÄMER OM.: Se. Exzell. Graf Bylandt-Rheidt. ALFRED KUBIN: 12 Zeichnungen. MAX KURZWEIL OM. Eigener Raum, Kollektivausstellung: Studie; Fischerboote; Profil;



Original-Holzschnitt von Elena Luksch-Makowsky

Marktwagen, ◎ weißes Pferd; Herrnporträt; Marktwagen, ◎ braunes Pferd; Bretonin; Gelber Wagen; Schöne Haare; Beim Steuer; Bretonischer Landsitz; Grünes Boot; Am Deck; Winterszeit; Segel im Regen; Hafen von Concarneau; Schiffe im Bassin; Gedanken; Schwarzes Schiff; Fässer; Quelle; Norweger; Entwürfe für Flächenmuster. WILHELM LIST OM. Eigener Raum, Kollektivausstellung: Bildnis; Die Flamme; Traumesengel; Tod und Mädchen; Die grauen Felsen, Dürrenstein; Mutter und Kind; Fels am Strom, Theben; Selbstbildnis. RICHARD LUKSCH OM.: Brunnen in Marmor, Holz, Blei und Kupfer, architektonischer Entwurf von Josef Hoffmann OM.; Vier Brüder, Gipsbüsten; 2 Tanzgrotesken, ciselierter Bleiguß; Bildnisbüste der Frau von R., Marmor. ELENA LUKSCH-MAKOWSKY: 2 Platten in Silber getrieben, mit eingesetzten Edelsteinen; Adolescentia. FRANZ MESSNER: Goldreif mit Brillant; Silberreif mit Goldauflage. IVAN MESTROVIC: Die Kranke, Gipsbüste. FRANZ METZNER. Eigener Raum, Kollektivausstellung: Porträt einer alten Frau, Marmor; Leda, Marmor; Schicksal, Grabrelief; Relief für ein Musikzimmer, Bronze; Glaube, Grabrelief; Relief für ein Musikzimmer, Bronze; Der Tod, Grabrelief; Schlafendes Kind, Marmor; Ringer, Bronze; Entwurf zu einem Höhengrabdenkmal, Zeichnung; Kauernde, Bronze; Entwurf zu einem Krematorium für Bremen, Zeichnung; Herr-

scher, Bronze; Porträt eines Mannes, Gips. CARL MOLL OM. Eigener Raum, Kollektivausstellung: Abend, Nußdorf; Winter, Nußdorf; Vorfrühling, Nußdorf; Winter, Hohe Warte; Mein Wohnzimmer; Beethovenhaus, Heiligenstadt; Innenraum; Aussichtsweg, Hohe Warte; Mein Vorzimmer; Wintersonne; Herbst, Heiligenstadt; Speisezimmer; Frühling, Heiligenstadt; Winter, Stadtgarten; Winter, Heiligenstadt; Tulpen; Wintersonne, Heiligenstadt; Holzschnitte. KOLOMAN MOSER OM.: Flächenmuster; Schreibkasten und Mappenschrank, intarsiert; Holzschnitte. KARL MÜLLER OM.: 3 Gouachen: Brandung; Palmenhaus in Schönbrunn; Vom Quarnero bei Abbazia; Holzschnitte. EUGENIE MUNK: Porträt. FELICIAN FREIH. V. MYRBACH OM.: Granitwerk von Mauthausen a.d.D., farbige Zeichnung; Feierabend, Algraphie in 6 Platten. A. NOWAK OM. Eigener Raum, Kollektivausstellung: Der Fischer; Im Hafen von Grado; Wrack in der Lagune; Im Hafen von Grado; Eichwaldsee; Blaues Trabakel; Sciroccostimmung; Im Hafen von Grado; Blick auf Duino; Abendeffekt; Am Reparaturplatz; Trabakel im Hafen von Grado; Nach dem Regen; Abendstimmung im Hafen von Grado; Im Hafen von Grado; Isonzobrücke bei Tolmein; Blick auf den Dobratsch; Latschach bei Villach. ALFRED OFFNER: An der Tränke. EMIL ORLIK OM. Eigener Raum, Kollektivausstellung: Aquarelle und Pastelle: Honoratioren; Böhmische Musikanten; Slovaken; Trisselwand, Altaussee; Der Hügel; Dorf Oslowan; Aus Altaussee; Dorf Hostenic; Mutter mit Kindern; Die Dreschmaschine; Am Sonntag; Zu Michael Kramer, Radierung; Max Klinger, Schabkunstblatt; Graf Kalkreuth d. J., Schabkunstblatt; Porträt; Im Laubengang; Meine Mutter, Radierung; Gustav Mahler, Schabkunstblatt; Porträts, Holzschnitte; Das gelbe Haus; Vor dem Gartenhaus. LEO PUTZ OM.: Erdpyramiden bei Meran; In der Laube. FRITZ VON RADLER: Mizzi; Abendklänge. KARL ANTON REICHEL: 9 Zeichnungen und Skizzen. THERESA F. RIES: Die Seele kehrt zu Gott zurück, Grabdenkmal für einen Jüngling. ALFRED ROLLER OM. Eigener Raum, Kollektivausstellung: Ein Blick über Wien bei elf verschiedenen Stimmungen: Jänner, Schneeluft, 1899; Februar, Südwind, Tauwetter, 1898; März, erste Sonne, windiger Tag, 1896; April, kalter Abendregen, 1897; Mai, Sonnenaufgang, 4^h früh, 1900; Juni-Juli, Mittaghitze, Wind-



◎ ORIGINAL-HOLZSCHNITT ◎
VON ELENA LUKSCH-MAKOWSKY



stille, 1897; August, Unwetter vom 2. August 1896; September, Sonnenuntergang, 1902; Oktober, Nachmittagssonne, 1898; November, Laubfall, Herbstnebel, 1897; Dezember, Nacht, Schneelicht, 1902. WILH. SCHMIDT: Salonschrank, Palisander und Paduk. F. SCHMUTZER OM. Eigener Raum, Kollektivausstellung: Landschaft mit Windmühle, Zeichnung; Goethes Sterbezimmer, ◷ Aquarell; Mohnblumenfeld, Pastell; Joachim - Quartett, Radierung; Daheim, Pastell; Heuschober, Radierung; Klostersuppe, Studie zu einer Radierung; Professor Joachim, Zeichnung; Aus Hamburg, Zeichnung; Vor dem Gewitter, Monotype; Goldmark, Radierung; Aus Berlin; Schifferhaus Lübeck, Zeichnung; Hamburger Flet, Zeichnung; Silberlöwe, Pastell; Porträt des Herrn K., Radierung; Hamburger Stadtteil, Zeichnung; Silberlöwe, Pastell. LUDWIG SIGMUNDT OM.: Garten. ADELE VON STARK: Puderdose; Niedriges Gefäß für Blumen; Briefmarkenkästchen, Email; Emailvase, dreiseitig; Bonbonnière, Email mit Silberfassung. ERNST STÖHR OM. Eigener Raum, Kollektivausstellung: Beschneite Fichte; Abendstern; Herbstfarben; Abendläuten; Mondnacht am See; Verschneiter Wald; Ein Traumbild; Frostwetter am See; Winternacht im Dorfe; Seeufer im Winter; Die Geburt der Venus; Nachmittagssonne im November; Adam und Eva, Tod und Teufel; Der erste Schnee; Studienkopf; Spätsommerstudie; Porträt; Aktstudie. LEOPOLD STOLBA OM.: Vorsatzpapiere; Flächenmuster und Holzschnitte. HANS TICHY OM. Eigener Raum, Kollektivausstellung: Pflaumenbäume; Der Tümpel; Der Tod und der Engel des Lebens; Die weite Wiese; Studie; Herbst-



Original-Holzschnitt von Elena Luksch-Makowsky

morgen am Chiemsee; Sankt Nikolaus; Der Abend; Studienkopf; Am Ufer; Seestudie; Landschaft; Der Acker; Am Chiemsee. AD. ZDRASILA: 6 farbige Holzschnitte. = Die künstlerische Gesamtleitung der Ausstellung hatten die OM. Josef Engelhart, Josef Hoffmann und Koloman Moser. Die Raumgestaltung der Räume rührt her von den OM. Josef Hoffmann, Anton Nowak, Hans Tichy, Koloman Moser, Leopold Bauer, Alfred Roller, Max Fabiani, Wilhelm List. Die Hängekommission bestand aus den OM. Präsident Wilh. Bernatzik, Friedrich König und OthmarSchimkowitz. Katalog: Leopold Bauer OM.

V. S.

Buchschmuck v. Charlotte Andri-Hampel







Original-Holzschnitt
in 3 Platten
von Elena Luksch-
Makowsky





LTE DOKUMENTE

ZUR GESCHICHTE DER ENTSTEHUNG UND AUFSTELLUNG VON MICHELANGELOS DAVID.

Initial u. Schlußstück Holzschnitte v. Alfred Roller OM.

◎ In den Archiven von Florenz, deren Schätze erst zum geringen Teile gehoben und verwertet sind, befindet sich ein merkwürdiges Schriftstück = eine Art von Protokoll über die Sitzung, welche am 28. Januar 1504 stattfand, um die Meinung von Künstlern und Laien zu vernehmen, auf welchem Platze der David des Michelangelo würdigaufzustellen sei. Wenn man dies Schriftstück liest, so erwacht der Wunsch, einmal alle Dokumente aufzusuchen und zu ordnen, die sich auf die Entstehung, Ausarbeitung, Aufrichtung der Statue beziehen, und sich so das Bild jener Tage der jungen Renaissance lebendig zu machen. Noch nicht ganz vorüber waren die glücklichen Zeiten des Vorfrühlings der hohen Kunst = Zeiten, wo der Künstler noch nicht völlig außerhalb des Handwerks und des Kreises seiner Mitlebenden stand, wo er nur ganz vereinzelt und kaum sehr bemerkbar in Gegensatz zum Denken, Fühlen und Geschmacke seines Volkes geriet. Kunst und künstlerische Dinge waren schon ein Problem allerersten Ranges inmitten der öffentlichen Angelegenheiten geworden, und zwar ein Problem, zu dessen sachgemäßer Behandlung jeder ratsfähige Mann von einem Tage auf den anderen berufen sein konnte und vorbereitet sein mußte. Um dieses recht zu begreifen, erinnere man sich nur, wie im Laufe des Mittelalters die Verhältnisse in Florenz sich gestaltet hatten. Und wie sie noch eine Weile fast unverändert blieben, als schon die fürstliche Stellung einer überragenden Persönlichkeit von der Art Lorenzo „des Prächtigen" ein großartiges Privatmäcenatentum geschaffen und rings um sich hervorgelockt hatte, das

zwar half, den Künstler über die Menge empor und von ihr wegzuheben, aber ihn auch bald gänzlich von seinem Volkstum loslöste. In den Tagen, von denen hier gesprochen wird, lag diese letzte Befreiung des Künstlers und zugleich das Unheil, das sie barg, noch ein wenig fern. Nach langen, blutigen Kämpfen war das Stadtregiment in Florenz den Zünften zugefallen. Die ganze Bürgerschaft war in Zünfte gegliedert. Wer mitreden wollte, mußte einer Zunft angehören. Auch der Edelbürtige mußte sich in eine Zunftrolle schreiben lassen. Aller Einfluß nahm seinen Weg durch die Wahlbeutel der Zünfte. Die höheren Zünfte beherrschten alles. Die Prioren der Zünfte bildeten die höchste Gewalt von Florenz, die Signoria. Das Ziel dieser obersten Regierungsgewalt und die des letzten Bürgers war ganz das gleiche: Florenz sollte die geehrteste aller Städte sein, nicht bloß die mächtigste und reichste, sondern auch die schönste. Die großen Zünfte wetteiferten darin, Florenz zu schmücken. Sie hatten allmählich die Verwaltung der Bauhütten an sich gerissen, die mit den Kirchen verbunden waren, und damit die oberste Leitung der städtischen Bautätigkeit. So sind denn ein paar Jahrhunderte lang die größten Kunstaufträge in Florenz von den Zünften erteilt worden. Schon vor der Mitte des XII. Jahrhunderts sollen die Konsuln der sogenannten Colimalazunft dem Bau von San Giovanni vorgestanden haben. Die Seidenzunft ordnet im XIV. Jahrhundert den Neubau von Or S. Michele an, beaufsichtigt ihn, schafft die Mittel dazu herbei. Auf ihre Veranlassung stiften die 12 Hauptzünfte in die Nischen den Statuenschmuck; so war der heil. Georg des Donatello von den Waffenschmieden, Verrocchios Gruppe des Heilandes und des ungläubigen Thomas vom Zunft- und Handelsgericht, der Mercanzia, beigestellt worden. Die Bauhütte des DOMES befand sich in Händen der mächtigsten aller florentinischen Zünfte, der Wollenzunft. Vermittels ihrer aus dem Vorstand in die „Opera", die Bauhütte, delegierten Kommissäre, der sogenannten Operai, hat diese Zunft die größten Bauaufgaben durchgeführt. Unter ihren Auspizien wurde die Loggia de' Signori (später de' Lanzi genannt) errichtet, die Piazza wurde erweitert und gepflastert, ein neuer Mauerring aufgeführt und an Stelle der alten Kathedrale Santa Reparata der Dom von Santa Maria del Fiore aufgemauert, wie man sagte. Wieviel Geld dies forderte, wieviel zähe Klugheit, was für Geschmack und welche praktischen Kenntnisse, lehrt den Staunenden

die Geschichte jeder einzelnen dieser Bauten. Die Operai der Zunft waren ja keine Fachleute, sie waren Tuchhändler, Tuchfabrikanten = nach dem Aufstand der Wollenschläger 1378 hatte man „aus reiner und wahrer Liberalität" auch den Färbern das Recht erteilt, Operai zu werden = nicht Leute, die durch lebelange Praxis halbe Baumeister geworden; denn der Zunftrat entsendete sie nur für kurze Fristen in die Opera und beaufsichtigte sie stets. Aus solchem Stoff waren die Operai, die Konkurrenzen ausschrieben, Pläne = meist nur Detailpläne über Strebepfeiler oder Deckenwölbungen oder den Kapellenkranz = begehrten und dann zu deren Ausführung, aus Sparsamkeit, aus Mißtrauen, nur für ein Jahr und dann für noch eines, Architekten, ja womöglich nur Zimmermeister bestellten. Allerdings entschieden sie bei der Wahl eines Entwurfes nie, ohne die Meinung von Künstlern und Kennern einzuholen, und zugleich nie, ohne sich gegen die Mißbilligung von oben und von unten gleichmäßig zu schützen. Im Notfalle deckte man sich durch ein Plebiscit. So geschah es beim Neubau von Santa Maria del Fiore. Als man sich nach vielfachen Beratungen in engerem und weiterem Kreise, nach oftmals umgestoßenen Beschlüssen endlich auf ein Modell, die Kombination vieler Künstler, geeinigt hatte, wollten die Operai diesen Beschluß unwiderruflich machen. Sie schickten deshalb eines Tages Ausrufer durch die Stadt und luden „jedermann und Leute von allen Sorten" ein, morgen in die Kirche zu kommen und zu sagen, welcher von den Entwürfen ihnen am besten gefiele; man würde sie „gnädig anhören" und nach ihrer Entscheidung die Kirche bauen. Und zwei Tage lang kam ganz Florenz herbei, Trödler und Schneider und Schuster und Strumpfwirker wie Ratsherren und Ritter und Geistliche und Künstler, und ohne Abweichung stimmten sie alle für das vorgeschlagene Modell „als das schönere, rühmlichere und prächtigere". Immer kam ganz Florenz, wenn es etwas zu sehen gab; es war gekommen, als Cimabue seine Muttergottes für Santa Maria Novella vollendete; es kam noch im Cinquecento, als Michelangelo und Leonardo da Vinci ihre Kartons für die Wände des Ratssaales ausstellten. Wie intensiv die Teilnahme der Florentiner an Kunstsachen war, beweist wohl am sichersten eine Schrift wie das erhaltene Tagebuch eines braven Apothekers oder besser Spezereihändlers. Luca Landucci zeichnet alles auf, was zu

seiner Zeit geschieht = und er erlebt bewegte Zeiten; er notiert Krieg und Pest, Mord und Missetat; er schildert, wie Giuliano de' Medici 1478 beim Hochamt im Dome erstochen wird; er erzählt die Verbrennung des Savonarola; er beschreibt Feste, Empfänge, eine Löwenjagd in den Straßen von Florenz; doch ebenso gewissenhaft meldet er die Fortschritte im Bau des Palazzo Strozzi; er berichtet, wann die Domkuppe unter Fanfarenschall mit dem feuervergoldeten Kupferknopf des Verrocchio bekrönt wird; wir hören durch ihn, wie und unter welchen Umständen Michelangelos David vor den Palast der Signoria geschafft wird, wo er bis 1873 als Torhüter vor dem Eingang gestanden ist.

Die Geschichte der Statue, wie sie uns die Dokumente des Quattrocento und des beginnenden Cinquecento in ihrer naiven und umständlichen Art erzählen, ist lehrreich und voll mannigfachen Interesses.

Im Jahre 1463 hatten die Operai von Santa Maria del Fiore bei einem Bildhauer, Agostino, Sohn des Antonio di Ducco, Duccio oder Gucci aus Florenz, einen „Giganten, nach der Form und Art jenes, der über dem Tore gegen die Servi zu steht, oder einen noch besseren" bestellt. Agostino scheint seinem ungenannten Vorbild, in dem Donatellos marmornen David zu vermuten Anlaß ist, gerecht worden zu sein; denn 1464 bestellen die Baukommissäre der Wollenzunft bei ihm einen zweiten David, aus weißem Marmor, neun Ellen hoch und aus vier Stücken zusammengesetzt. Agostino, übermütig geworden, vermaß sich, den Koloß aus einem Stück zu machen, und ließ die Arbeit dann im Stich. Jahrzehntelang stand der Block in der Bauhütte des Domes und lockte die Bildhauer an = man nennt Donatello, ja Leonardo; doch der Block war übel verhauen und schreckte auch wieder ab, so daß sich alle Verhandlungen zerschlugen.

Condivi, der Schüler und zuverlässigste unter den zeitgenössischen Biographen Michelangelos, schreibt, daß Andrea Sansovino gebeten habe, man solle den Block ihm schenken, indem er versprach, er wolle eine Figur daraus hauen, wenn er gewisse Teile ansetzen dürfe; doch die Herren von der Werkhütte, ehe sie sich entschlossen, den Stein herzugeben, hatten um Michelangelo geschickt = er genoß schon einen hohen und weitverbreiteten Ruf; er hatte nicht bloß für Florenz, sondern auch für Bologna, Rom und Brügge gearbeitet = und nachdem sie seine Meinung gehört,

den Block ihm gegeben, der ohne Anstückelung daraus mit solcher Ausnützung des Materiales seine Figur herauszog, daß auf dem Scheitel des Kopfes und unten an der Basis noch die alte Rinde des Marmors sichtbar blieb. Die Dokumente erzählen in ihrem herrlichen Küchenlatein von den Verhandlungen der Wollenzunft mit Michelangelo uns folgendes:

„MDI, die XVI augusti." = „Die ehrenfesten etc. etc. Konsuln der Wollenzunft, im Verein mit den Herren Baukommissären in genannter Bauhütte versammelt, wahrnehmend Nutz und Ehre bemeldeter Opera, wählten zum Bildhauer derselben den würdigen Meister: Michel Angelo, Sohn des Lodovico Buonarroti, Bürger von Florenz, zur Herstellung, Ausführung und gänzlichen Vollendung eines gewissen Mannes, beheißen Gigant, welcher roh behauen, neun Ellen hoch in Marmor, in genannter Werkhütte vorhanden ist, einstens roh behauen durch Meister Augustinus grande aus Florenz, und übel behauen, = für die Zeit und den Termin der zwei nächstfolgenden Jahre, die beginnen am ersten Tag des kommenden September, und zwar mit einem Lohn und Gehalt von sechs Goldgulden für den Monat, in üblicher Münze; und was ihm nötig ist zur Errichtung des besprochenen Gerüstes, wird die Bauhütte gehalten, ihm zu leihen und beizustellen, sowohl die Leute besagter Bauhütte als Balkenwerk und alles, was er sonst bedürfte, und sobald jene Arbeit und jener Marmormann fertig ist, werden die Konsuln und die Operai, die dann sein werden, beurteilen, ob er größeren Preis verdient; es wird das ihrem Gewissen überlassen."

(Randbemerkung:) „Es begann genannter Michelangelo zu bearbeiten und auszuhauen bemeldeten Giganten am 13. Tage des September 1501, am Montage, obwohl er vorher schon an einem anderen Tage desselben mit einem oder zwei Meißelhieben einen Knoten entfernt, den jener auf der Brust hatte: am besagten Tage jedoch begann er wacker und fest zu arbeiten, am besagten dreizehnten Tag und Monat."

Und in der Tat, Michelangelo, der in seiner Jugend von schwächlicher Konstitution war, so daß ihn oft schon ein paar Meißelhiebe ermüdeten, und der sich innerlich manchesmal wie gelähmt fühlte, scheint diesmal „fest und wacker" gearbeitet zu haben; man sagt, er habe sich oft des Nachts in Kleidern ausgestreckt, um frühmorgens gleich zur Arbeit

bereit zu sein. Jedenfalls stimmt dazu folgendes Papier aus dem Archiv der Dombauhütte: ◎◎◎

◎ „Die 25. februarii MDI" (neuen Stils 1502). = „Die ehrenfesten Herren Konsuln der Wollenzunft beschließen, daß die Operai dem Michelangelo de Bonarrotti geben können 400 schwere Goldgulden für den von ihm begonnenen Giganten, eingerechnet das, was er bisher dafür bekommen hat, und daß man ihm sechs schwere Goldgulden per Monat geben darf, bis er fertig ist. Und ist er anzuhalten, daß er in weniger als zwei Jahren, von diesem Tage an gerechnet, es vollbringe, so daß tatsächlich bis zur gänzlichen Vollendung besagten Giganten nur 400 schwere Gulden in Gold ausgegeben werden können." ◎◎◎

◎ „Am 28. Tag genannten Monats." = „Vorbemeldete Operai, in Anbetracht der besagten Verhandlung vom 25. Februar dieses der genannten ehrenfesten Konsuln von oben, mit der Erklärung an jene Operai hinsichtlich des Lohnes des genannten Michelangelo di Bonarroti, und daß besagte Operai genannten Lohn und Preis aussprechen und machen dürfen; = und nachdem sie verhandelt hatten das Gesuch des genannten Michelangelo, sowie die Willensmeinung besagter Konsuln; = erklärten sie kraft ihrer Autorität, daß der genannte Preis und Entgelt des genannten Michelangelo für besagten Giganten oder David, der in jener Werkhütte existiert und von genanntem Michelangelo schon halb gemacht ist, sei und bleibe 400 schwere Goldgulden, welche obbenannte Summe ihm durch die Kammer bemeldeter Opera zu zahlen ist nach Vollendung jenes Giganten, mit dem Lohn für jeden Monat, wie er einst festgestellt wurde, von sechs Goldgulden, bis zur Zeit der Vollendung des besagten Giganten, und daß einzurechnen sei in bemeldete Summe von 400 Goldgulden alles, was er erhalten schon hat und noch erhalten wird." ◎◎◎

◎ Bald war die Arbeit soweit gediehen, daß jene berühmte Versammlung einberufen werden konnte, von der uns ein kostbarer Bericht erhalten ist. Er lautet, möglichst wortgetreu, wie folgt: ◎◎◎

◎ „Am 25. Tag des Monats Januar 1504." = „Vorbesagte Operai = in Anbetracht, daß die Statue oder David beinahe fertig ist; vom Wunsche geleitet, sie aufzustellen und ihr einen bequemen und angemessenen Platz zu geben, und daß solcher Platz, nach dem Berichte Michelangelos, des

Meisters des genannten Giganten und der Konsuln der Wollenzunft, zur Zeit, wo sie an diesen Ort gesetzt werden soll und gesetzt werden wird, ein sicherer und wohlgesicherter sein muß; von dem Wunsche geleitet, daß ein solcher Rat zusammenkomme zu besagter Wirkung und Art; = haben beschlossen, einzuberufen und zu versammeln, auf daß besagter Ort gewählt werde, unten angeführte Leute und Baumeister; und deren Namen sind diese, = und in der Vulgärsprache aufgezeichnet, und ihre Aussprüche habe ich Wort für Wort aufgezeichnet: (italienisch) Andrea della Robbia, Betto Buglione[1], Giovanni Cornuole[2], Vante, der Miniaturmaler[3], Der Herold des Palastes[4], Giovanni, der Ratspfeifer[5], Lorenzo della Golpaja[6], Bonaccorso di Bartoluccio[7], Salvestro, der Juwelier[8], Michelangelo, der Goldschmied[9], Cosimo Rosselli, Guasparre, der Goldschmied[10], Lodovico, der Goldschmied und Bronzegießer[11], El Riccio, der Goldschmied[12], Gallieno, der Sticker[13], David, der Maler[14], Simone del Pollajuolo[15], Philippo di Phi-

---

[1] Benedetto Buglione, Bildhauer, arbeitete auch glasierte Terrakotten. Geb. 1469, gest. 1521. = [2] Giovanni di Lorenzo, von seinen Arbeiten „delle Corniule" (von den Karneolen) genannt. Er war von Lorenzo Medici viel als Steinschneider beschäftigt worden. Berühmt ist seine große Kamee mit dem Bildnis Savonarolas. Stirbt 1512. = [3] Vante oder Attavante, Sohn des Gabriello Attavanti, Miniaturmaler. Geb. 1452. = [4] Francesco di Lorenzo Filareti. Die Herolde des Palastes hatten vielfache Funktionen. Sie waren die Zeremonienmeister der Signoria, die Hofpoeten der Republik, die bei feierlichen Gelegenheiten über gegebene Themen dichten mußten. Sie waren auch die „Dicitori", Aufsager, die fremde Reden gut vorzutragen hatten. Sie waren die Lustigmacher bei Banketten. Sie führten gewisse Protokolle und Bücher. Manche der Herolde waren nicht unbegabte Dichter; so schreibt man einem das Gedicht „Wer nicht kann, was er will, der wolle, was er kann" zu, das man lang für ein Sonett Leonardo da Vincis hielt. Von Francesco Filarete existiert ein Zeremonienbuch. = [5] Giovanni der Ratspfeifer ist niemand geringerer als der Vater Benvenuto Cellinis, ein trefflicher Baumeister und Ingenieur, den die Signoria vielfach verwendete. Er ging z. B. als zweiter Experte mit Leonardo da Vinci 1503 ins florentinische Lager vor Pisa, als die Rede davon war, den Arno abzuleiten. Seine Leidenschaft für Musik hinderte seine Bedeutung als Techniker. = [6] Lorenzo della Golpaja, oder eigentlich Volpaja, Verfertiger der berühmten Uhr (oder besser eines Planisphärium). = [7] Ghiberti, Neffe des Lorenzo Ghiberti. = [8] Salvestro del' Lavacchio. = [9] Bandinelli, Vater des Bildhauers Bacio Bandinelli. = [10] Guasparre Baldini, Vater des Bernadone Baldini, des Goldschmieds. = [11] Lodovico Lotti, Vater des Bildhauers Lorenzetto Lotti. = [12] Andrea di Giovanni, genannt el Riccio, der Krauskopf. = [13] Gallieno di Mariano. = [14] Del Ghirlandajo, Vetter des Domenico. = [15] Pollajuolo, genannt Il Cronaca, Architekt, berühmt durch

lippo, Maler[16], Sandro di Botticello, Maler, Giovanni, alias in Wahrheit Giuliano Antonio da San Gallo, Andrea da Monte a San Sovino, der Maler (sic!)[17], Chimenti del Tasso[18], Francesco di Andrea Granacci[19], Biagio, der Maler[20], Pietro di Cosimo, Maler, Lionardo da Vinci, Pietro Perugino, Gemäldemaler, Lorenzo di Credi, Maler, Bernardo della Ciecha, Zimmermann[21]." ◎◎◎

◎ (Auf dem Rande steht geschrieben:) „Baccio d'Agnolo, Zimmermann, Giovanni der Pfeifer und Bruder; aber diese wurden nicht gebeten, noch kamen sie. Francesco da Settignano[22], Chimente der Bildhauer[23], Jacopo der Zimmermann von Santa Maria in Campo, Gio. Francesco, der Bildhauer[24]. Diese sind Stellvertreter und wurden aus Irrtum nicht eingeladen."

◎ (Lateinisch:) „Erschienen sind alle obbenannten zur Verhandlung in genannter Opera und gleichsam gemahnt und berufen von besagten Operai anzugeben und niederzulegen ihre Aussage und ihren Willen, und den Ort zu bezeichnen, wo und auf welchem bemeldete Statue aufzustellen ist; und indem ich zuerst erzähle, Wort für Wort, was sie eigenen Mundes in der Volkssprache berichteten:" ◎◎◎

◎ (Italienisch:) Maestro Francesco, Herold der Signoria: „Ich habe im Gemüt hin und her erwogen, was mein Urteil mir eingeben möchte. Ihr habet zwei Orte, wo dergleichen Statue aushalten kann: der erste ist, wo die Judith[25] steht, der zweite die Mitte des Hofes im Palast, wo der David[26] ist; ersteren, weil die Judith ein todbringendes Zeichen ist und so gehört sie sich nicht hin, sintemalen wir das Kreuz zum Abzeichen haben

---

das Kranzgesims des Palazzo Strozzi. = [16] Philippo di Philippo ist Filippino Lippi, Sohn des Filippo. = [17] Andrea Sansovino, Bildhauer. = [18] Clemente, Sohn des Francesco del Tasso, ein tüchtiger Baumeister, der z. B. für die Ausgestaltung des Saales des großen Rates in der Signoria tätig war. = [19] Maler, Freund des Michelangelo. = [20] Biagio Tucci. = [21] Bernardo di Marco Renzi, Steinschneider und Architekt, genannt della Cecca als Schüler des berühmten Ingenieurs Francesco d'Agnolo; auch bei den inneren Umgestaltungen des Palazzo der Signori beschäftigt. Stirbt 1529. = [22] Francesco, Sohn des Stoldo Fancelli. = [23] Clemente, Sohn des Taddeo de Santa Maria a Pontanico. = [24] Rustici. = [25] Die Judith mit dem toten Holofernes, die Bronzegruppe des Donatello, die 1495 aus dem Palazzo Medici weggenommen und neben dem Eingang des Regierungspalastes aufgestellt wurde. Es ist die gleiche, welche nun die Loggia dei Lanzi schmückt. = [26] Der bronzene David des Donatello, jetzt im Museo Nazionale.

und die Lilie; paßt auch nicht, daß eine Frau einen Mann umbringt, und hauptsächlich, weil sie unter böser Konstellation aufgestellt worden: denn von da ab seid ihr von Üblem in Übleres gefallen und ging Pisa verloren. Der David vom Hofe ist nur so eine Figur und ist nicht vollkommen, weil das Bein von rückwärts lächerlich ist. Daher möchte ich raten, daß man diese Statue da auf einen der beiden Plätze stelle, doch eher, wo jetzt die Judith ist." ◎◎◎

◎ Francesco Monciatto, Zimmermann, antwortete und sagte: „Ich meine, daß alle Dinge, die gemacht werden, für einen Zweck gemacht werden, und ich denke so; denn der da wurde gemacht, um auf einen der Pilaster draußen oder auf einen Strebepfeiler rings in der Kirche gesetzt zu werden. Den Grund, ihn nicht hinzusetzen, weiß ich nicht, und dort schiene er mir ganz gut zu stehen, der Kirche zur Ehre und den Konsuln. Und bei verändertem Ort, rate ich euch, nachdem Ihr schon vom ersten Objekt abgekommen seid, daß er in dem Palast gut stehen wird, oder auch in der Kirche. Aber nicht so recht entschlossen, berufe ich mich auf das, was die anderen sagen, da wegen der Kürze der Zeit ich über einen passenderen Ort nicht habe nachdenken können." ◎◎◎

◎ Cosimo Rosselli: „Und Messer Francesco und Francesco haben gut geredet: ich glaube, es stünde gut bei jenem Palast. Und ich hatte gedacht, ihn auf die Treppe der Kirche zu setzen, zu rechter Hand, mit einem Unterbau auf die eine Ecke der Treppe, mit hohem Unterbau und Ornament, und dahin, ja wohl, tät' ich ihn setzen, ging es nach mir." ◎◎◎

◎ Sandro Botticello: „Cosimo hat just gesagt, wo auch mir scheint, daß der Gigant von den Hin- und Hergehenden gesehen wird, und mit der Judith auf der anderen Ecke, oder auch in der Loggia de' Signori, aber eher auf der einen Ecke von der Kirche: und dort, schätze ich, stünde er gut, und ich halte es für den besten Platz unter allen." ◎◎◎

◎ Giuliano da San Gallo: „Mein Sinn war auf die Ecke der Kirche gerichtet, gerade wo Cosimo gesagt hat und die Statue von den Auf- und Abgehenden gesehen wird; aber nachdem sie eine öffentliche Sache ist, mit Rücksicht auf die Unvollkommenheit des Marmors, weil der zart und spröde ist und schon unter Wasser war und mir da nicht dauerhaft schien, drum habe ich mir aus diesem Grund gedacht, dass sie im Mittelbogen

der Loggia de' Signori gut stünde, oder auch in der Mitte, so daß man rings herum gehen könnte, oder auf der Seite rückwärts mitten an der Wand, mit einer schwarzen Nische hinter sich, nach Art eines Kapellchens; denn wenn Ihr sie in den Regen stellt, wird sie rasch verdorben sein: verlangt bedeckt zu stehen."

Der zweite Herold: „Ich sehe mir die Aussage von allen an und wie jeder mit gutem Sinn die verschiedensten Arten in Absicht habe: und wenn ich mir die Art in Bezug auf Eis und Frost anschaue, bin ich drauf gekommen, daß die Statue unter Dach stehen muß und daß ihr Platz in der genannten Loggia ist, und im Bogen nächst dem Palaste, und da bedeckt stehen und geehrt sein, mit Hinsicht auf den Palast; und wenn unter dem Mittelbogen, so durchbräche das die Ordnung der Ceremonien, welche die Signori und die anderen Magistrate dort vornehmen." (Auf dem Rande:) Dieses fügte er später bei, nach dem Ausspruch aller übrigen, auf die letzt: „Und ehe Euere Magnifizenzen verfügen, wo sie zu stehen hat, verhandelt es mit den Signori, weil gute Köpfe darunter sind."

Andrea, genannt el Riccio (Krauskopf), der Goldschmied: „Ich stimme zu, wo Messer Francesco der Herold sagte, und daß sie da gedeckt stünde und höher geachtet wäre und mehr angesehen, als wenn sie nur zum Verderben wäre, und sie besser geschützt stehen müßte und die Auf- und Abgehenden nur herkommen sollten um zu schauen, und nicht so ein Ding den Leuten entgegenkommen, und wir und die Herumspazierenden sie aufsuchen und nicht die Figur uns aufsuchen müßte."

Lorenzo della Golpaja: „Ich stimme dem Ausspruch des Herolds von vorher bei und dem Riccio und dem Giuliano da San Gallo."

Biagio der Maler: „Ich glaube, daß weise geredet worden ist und ich bin von dieser Meinung, daß am besten wäre, wo es Giuliano gesagt hat, indem man sie ganz rückwärts aufstellt, daß sie die Ceremonien der Ämter nicht stört, die in der Loggia stattfinden, oder wirklich auf die Treppe."

Bernardo di Marcho: „Ich stütze mich auf Giuliano da San Gallo und scheint mir von gutem Verstand und ich gehe mit besagtem Giuliano aus den Gründen, die er gesagt hat."

Leonardo di Ser Piero da Vinci: „Ich bestätige, daß die Figur in

der Loggia stehen muß, dort, wo es genannter Giuliano gesagt hat, auf dem Mäuerchen, wo sich neben der Wand die Spaliere anlehnen, mit schicklichem Ornament und so, daß es die Ceremonien der Ämtern nicht verdirbt."

Salvestro: „Man hat alle Orte hergenommen und besprochen und sind so viel Sachen gesehen und gesagt worden. Ich meine, der sie gemacht hat, ist da, ihr den besten Platz zu geben. Ich für mich erachte den vor dem Palast als den besten, und daß der sie gemacht hat, nichtsdestoweniger, wie ich schon gesagt habe, besser als irgendwer den Platz wissen wird, nach dem Aussehen und der Art der ganzen Figur."

Philippo di Philippo: „Ich: von allen ist ausgezeichnet geredet worden und glaube doch, daß der Meister einen noch besseren Platz habe und länger den Platz bedacht und daß man von ihm es hören muß, bekräftigend das Reden derer, die gesprochen: daß es nämlich weise gesprochen war."

Gallieno der Sticker: „Was mich anlangt, nach meiner Einsicht und in Anbetracht der Qualität der Statue, bezeichne, daß sie gut stünde, wo der Löwe von der Piazza ist, mit einem ornamentierten Unterbau: als welcher Ort für solche Statue passend ist, und indem man den Löwen neben das Tor des Palastes setzt, auf den Rand des Mäuerchens."

David der Maler: „Mir kommt vor, Gallieno habe einen Ort genannt, so würdig wie irgend ein anderer Ort, und daß gerade dies der angemessene und bequeme Ort sei; und den Löwen nur anderswohin setzen, dorthin, wo er gesagt hat, oder auf einen anderen Platz, den man für besser hält."

Antonio Zimmermann da San Gallo: „Wenn der Marmor nicht so empfindlich wäre, der Platz des Löwen ist ein guter Platz, glaube aber nicht, daß sie ihn vertragen könnte, wenn sie lange Zeit dort stünde. Daher, nachdem der Marmor empfindlich ist, meine ich ihm den Platz in der Loggia zu geben, und wenn das nicht wäre, litten die auf der Straße Vorübergehenden zu viel Mühe, um sie so weithin zu sehen."

Michelangelo der Goldschmied: „Diese weisen Männer haben sehr gut gesagt und besonders Giuliano da San Gallo. Mir kommt vor, daß der Platz an der Loggia gut sei, und wenn der nicht gefiele, dann in der Mitte des Ratsales."

Giovanni der Pfeifer: „Nachdem ich Euer Erachten sehe, bestätige ich den Ausspruch des Giuliano, im Falle man so sie ganz sehen könnte,

aber man sieht sie nicht ganz; doch muß man an den Grund denken, an ihr Aussehen, an die Öffnung (Bogenstellung?), an die Wand, an das Dach; deswegen muß man um sie rings herum gehen können; doch andererseits könnte irgend ein Elender ihr mit einer Stange eins versetzen. Mir scheint, sie wäre gut im Hofe des Palastes, wo es Messer Francesco der Herold sagte, und wird dem Autor ein großer Trost sein, weil es ein Ort wäre, würdig solcher Statue." ◷◷◷

◷ Giovanni Carnuole: „Ich war geneigt sie hinzusetzen, wo der Löwe ist, hatte aber nicht gedacht, daß der Marmor zart ist und von Regen und Kälte verdorben würde: deswegen urteile ich, daß sie in der Loggia gut stünde, wo Giuliano da San Gallo gesagt hat." ◷◷◷

◷ Guasparre di Simone: „Ich hatte gemeint, sie auf die Piazza di San Giovanni zu setzen; aber mir scheint die Loggia ein passenderer Ort, da sie empfindlich ist." ◷◷◷

◷ Pietro di Cosimo, Maler: „Ich bestätige den Ausspruch des Giuliano da San Gallo und überdies, daß jener zustimme, der die Figur gemacht hat, weil er besser weiß, wie sie zu stehen hat." ◷◷◷

◷ Diesem fügt der protokollführende Schreiber italienisch bei: „Die übrigen oben Genannten und Geladenen werden mit ihren Aussprüchen der größeren Kürze wegen nicht aufgeschrieben. Aber ihre Rede war, daß sie sich auf die Aussage von jenen oben bezögen, und der eine auf den einen und der andere auf den anderen der obigen Aussprüche, ohne Abweichung."

◷ So endete, ohne rechte Entscheidung, die denkwürdige Beratung, die schon durch die erlauchten Namen der Teilnehmer uns ehrfürchtige Schauer abringt. Und trotz der Verdunkelung, die der Sinn der meisten Aussagen durch das Ungeschick des Protokollführers erfahren, glaubt man allerlei Charakteristisches darin noch herauszufühlen. So frappiert einen der trockene Ton im Gutachten Leonardo da Vincis. Man kann sich als möglich denken, daß ihm, dem subtilsten Künstler, den die Erde je trug, der effektvolle Akt seines jung aufstrebenden Nebenbuhlers nicht gefallen hat, zum mindesten weist er der Statue keinen sehr „ehrenvollen" Platz, den rückwärts an der Wand der Loggia an, wo sie sicher nicht sehr zur Geltung gekommen wäre. Vasari schreibt diese etwas unfreundliche Behandlung der Angelegenheit von Seiten Leonardos dem Ärger zu, den

dieser etwa empfunden habe, weil der Block ihm entgangen war; allein solche Kleinlichkeit ist dem hohen Sinn Leonardos, der über ganz andere Dinge noch das Gleichmaß der Seele nicht verloren hat, gänzlich fremd gewesen.

Es scheint, daß man, bei der Verschiedenheit der einzelnen Meinungen, sich zuletzt an Michelangelo selbst gewendet; zum mindesten berichtet die Chronik des Marco Parenti: „schließlich nach verschiedenen Pareres, auf den Rat des Meisters, mit Hilfe des Simone del Pollajuolo, führte man sie auf die Piazza dei Signori", worauf auch das folgende lateinische Dokument anspielt:

„1. April 1504." = „Haben beschlossen und aufgenommen den Simone di Pollajuolo in dessen Anwesenheit und mit seiner Zustimmung, sowie in Gegenwart des Michelangelo Buonarroti, Bildhauers, zur Überführung der Marmorstatue in den Palast der Signoria, so er überführt haben muß im Laufe des 25. Tages gegenwärtigen Monats."

Hierauf folgender Erlaß in italienischer Sprache: „MDIV, 30. April." = „Von Seiten der durchlauchtigsten und erhabenen Signori, der Herren Prioren etc. etc. wird Euch befohlen: Euch ehrenfesten Operai von der Bauhütte von Santa Maria del Fiore in Florenz, daß auf jegliches Verlangen des Simone del Pollajuolo, des Antonio da San Gallo, des Zimmermanns Bartolomeo und des Bernardo della Ciecha = der Architekten, die von obbemeldeten durchlauchtigen Herren beauftragt sind, den Giganten, so in Euerer Bauhütte steht, im Laufe des kommenden Maimonates in die Loggia genannter durchlauchtigen Herren zu führen, = Euere Spektabilitäten besagten Architekten jegliches und welche Sache immer geben und gewähren möget, die ihnen notwendig und nützlich ist, besagten Giganten zu führen und die von genannten Architekten begehrt werden. Und überdies, richten es Euere Spektabilitäten derartig ein, daß selbiger Gigant an den oben angegebenen Ort und in bemeldeter Zeit gebracht werde, bei Strafe ihrer Ungnade."

Wie dieses Dokument erweist, hat man in der Frage, wohin der Gigant zu stellen sei, auch bei den obersten Behörden Widersprechendes befohlen, eine Zeit doch wieder an die Loggia gedacht und sich schließlich wie folgt entschieden:

„28. Mai 1504." = „ . . . Desgleichen haben die genannten Signori beschlossen, daß die Marmorstatue des Giganten, so gegenwärtig auf deren Piazza steht, gestellt und gesetzt werde auf jenen Ort, wo jetzt die Erzstatue Judith ist, vor dem Tore ihres Palastes, und daß jene Judith von dort entfernt werde. Ebenso haben sie beschlossen, daß aufgetragen werde den ehrenfesten Operai der Bauhütte von Santa Maria del Fiore in Florenz, daß sie, so schnell es geschehen kann, jedoch auf Kosten und zu Lasten besagter Bauhütte, bestelle und zu Verfügung stelle Meister und Handlanger und Rüstzeug und alles sonst Geeignete an Menschen und Dingen, um zu führen und aufzustellen die Marmorstatue, die auf der Piazza ist, zu dem Platz, beziehungsweise auf den Platz, wo sie aufgestellt werden soll."

Welche Beratung zu folgendem Erlasse führt: „MDIV, 29. maii" = „Von Seiten der durchlauchtigen und erhabenen Signori, der Herren Prioren etc. etc. wird befohlen: Euch, den ehrenfesten Operai der Bauhütte von Santa Maria del Fiore in Florenz, daß, so schnell es sich machen läßt, auf Kosten genannter Bauhütte, Ihr anordnet und beistellt Meister und Handlanger und jegliche sonstige Sache, so nützlich ist um fortzuführen und wegzubringen die Statue aus Marmor des Giganten, die gegenwärtig auf ihrer Piazza ist, und nach jenem Ort, auf den sie gebracht werden soll."

Der gute Apotheker Luca Landucci, der überall dabei ist und alles aufs genaueste weiß, erzählt den Transport in seinem Tagebuch wie folgt: „Und am 14. Tage des Mai zog man aus der Opera den marmornen Giganten; er kam heraus um 24 Uhr, und wurde über dem Tor von der Mauer soviel weggebrochen, daß er heraus konnte. Und in dieser Nacht wurden gewisse Steine nach dem Giganten geworfen, um Schaden anzurichten; man mußte des Nachts Wache halten. Und ging sehr langsam vorwärts, so aufrecht festgebunden, daß er schwebte, daß er mit den Füßen nicht berührte; mit sehr starkem Gerüst und großem Scharfsinn; und mühte sich 4 Tage, um auf die Piazza zu gelangen, kam am 18. um 12 Uhr an: hatte mehr als 40 Mann, um ihn gehen zu machen; hatte unter sich 14 geölte Balken und die sich von Hand zu Hand weiter bewegten. Und man mühte sich bis zum 8. Tage des Juni 1504, um ihn auf die Ringhiera (eigentlich „Geländer", hier „Rednertribüne") zu setzen, wo die Judith war,

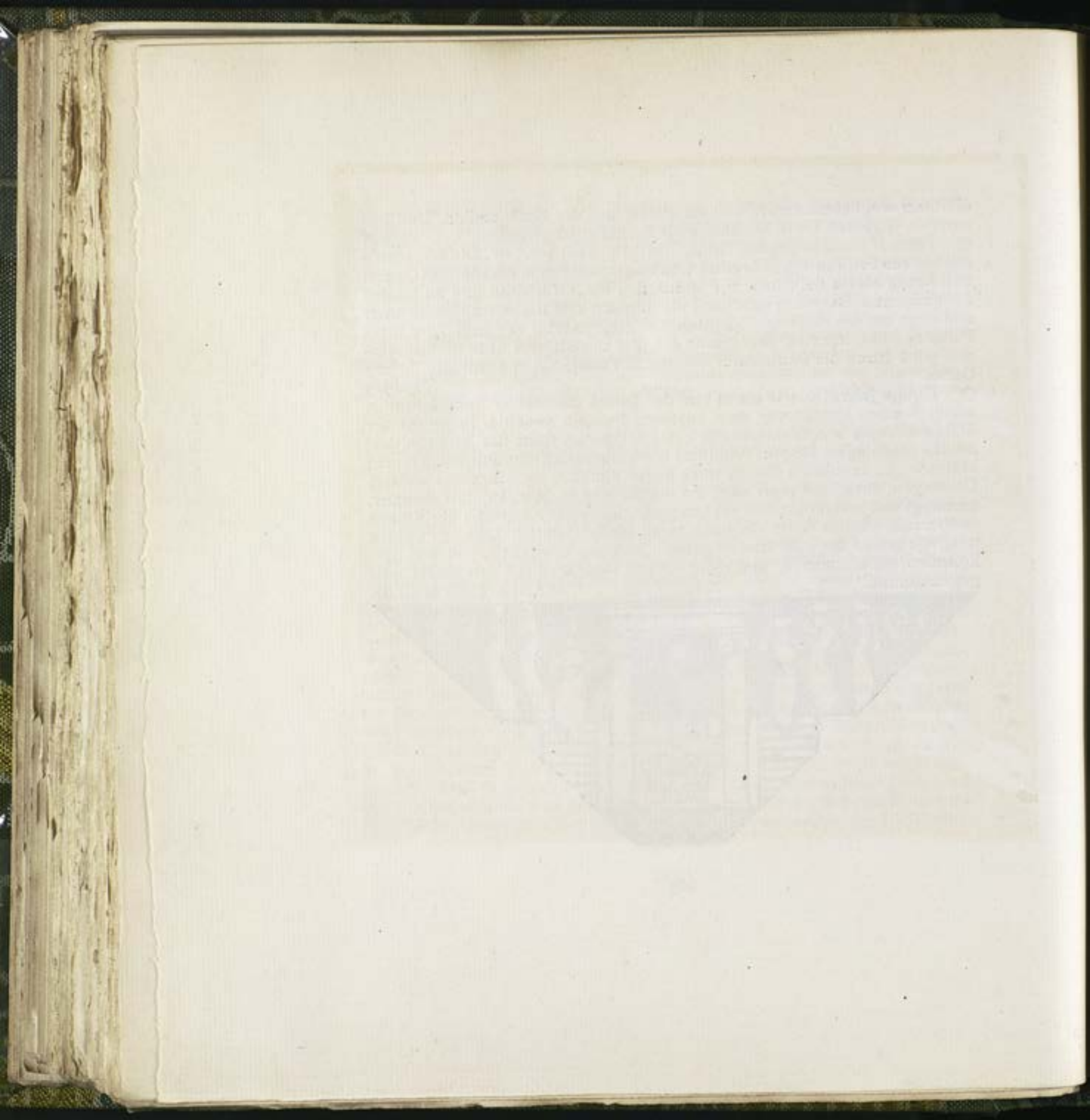
die man wegheben mußte und im Palast auf die Erde stellen. Und genannten Giganten hatte Michelangelo Buonarrotti gemacht."

Hierauf noch folgenden Erlaß: „MDIV, 11. Juni." = „Die erlauchten etc. Herren Prioren etc. schreiben und tragen auf Euch, ehrenfesten Operai von Santa Maria del Fiore in Florenz, daß Ihr auf Kosten und zu Lasten der genannten Bauhütte so schnell als möglich eine marmorne Basis unter und rings um die Füße des Giganten, der gegenwärtig vor dem Tore ihres Palastes steht, machen lasset, nach Art und Gestalt, wie es bestimmt werden wird durch die Baumeister Simone di Pollajuolo und Antonio da San Gallo."

Einige Jahrhunderte stand nun der David als riesiger Torwächter in seiner weißen Pracht vor dem finsteren Palazzo vecchio. In einem der Straßenkämpfe wurde ihm durch einen Steinwurf einer der Arme in drei Stücke geschlagen. Regen, Wind und Kälte zernagten allmählich den feinen Marmor und zerstörten fast die reine Form. Endlich, nach langem Zaudern, Überlegen, entschloß man sich, ihn ins Sichere zu bringen; nun steht er, gereinigt und restauriert, seit 1876 in einem Saale der Akademie der Künste in Florenz, wo ihn keine Unbilden mehr treffen können. Und wir trösten uns, wie schon der gute Riccio getan: „ist ganz schicklich, daß wir hinkommen, sie anzusehen, und nicht so ein Ding uns auf den Markt entgegenkommt."

MARIE HERZFELD.







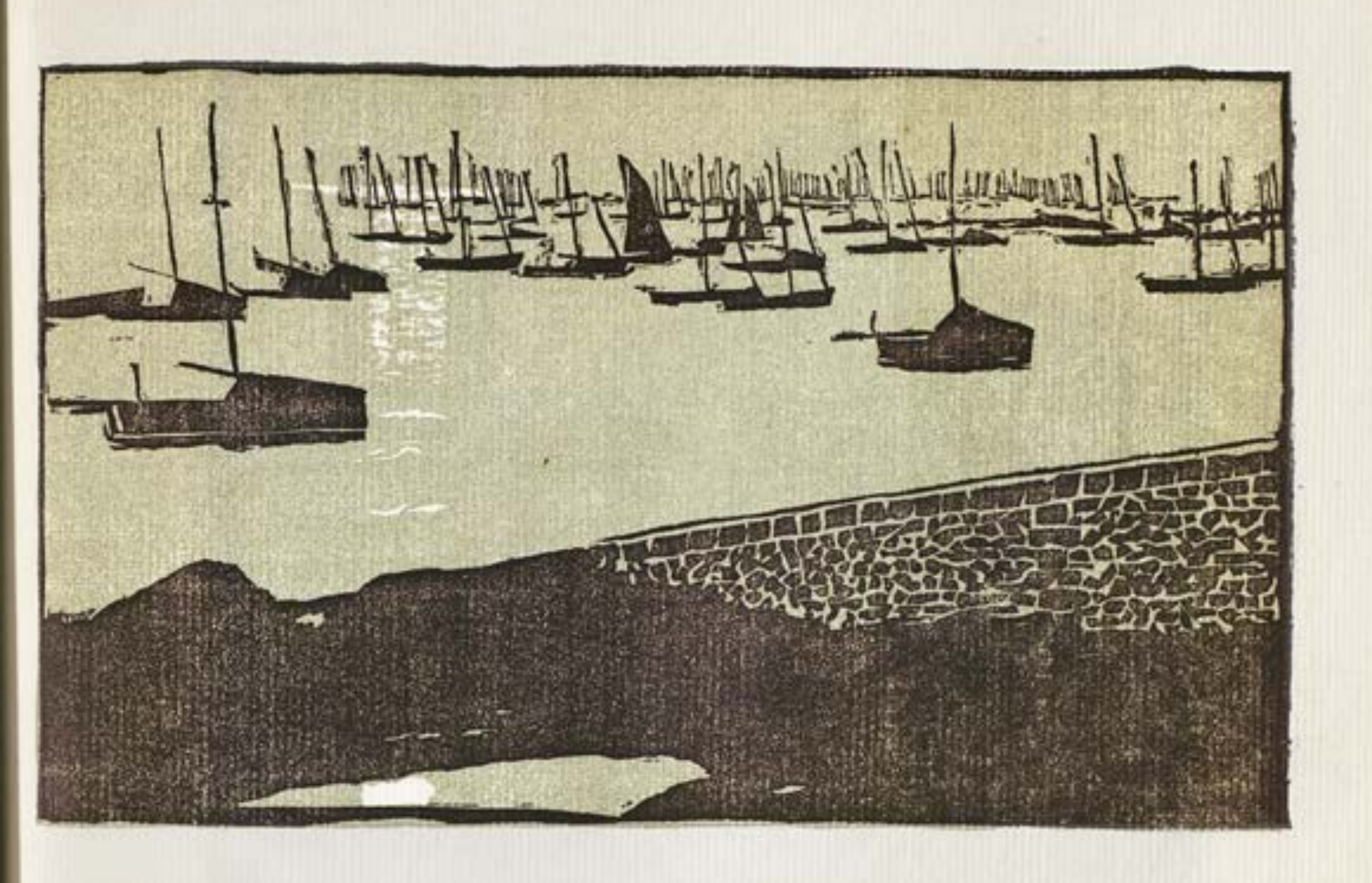
Original-Holzschnitt
von Max Kurzweil
OM.



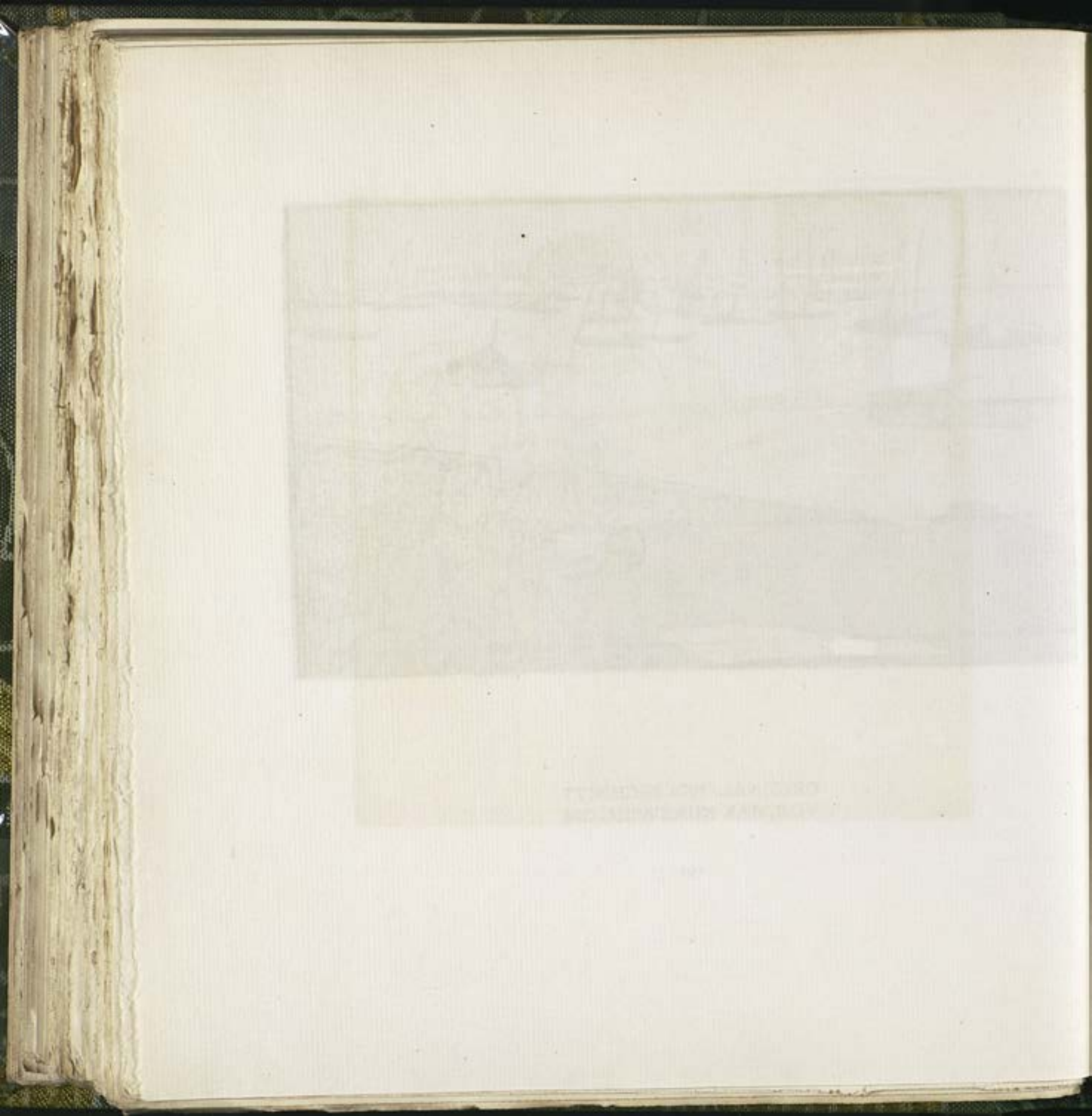


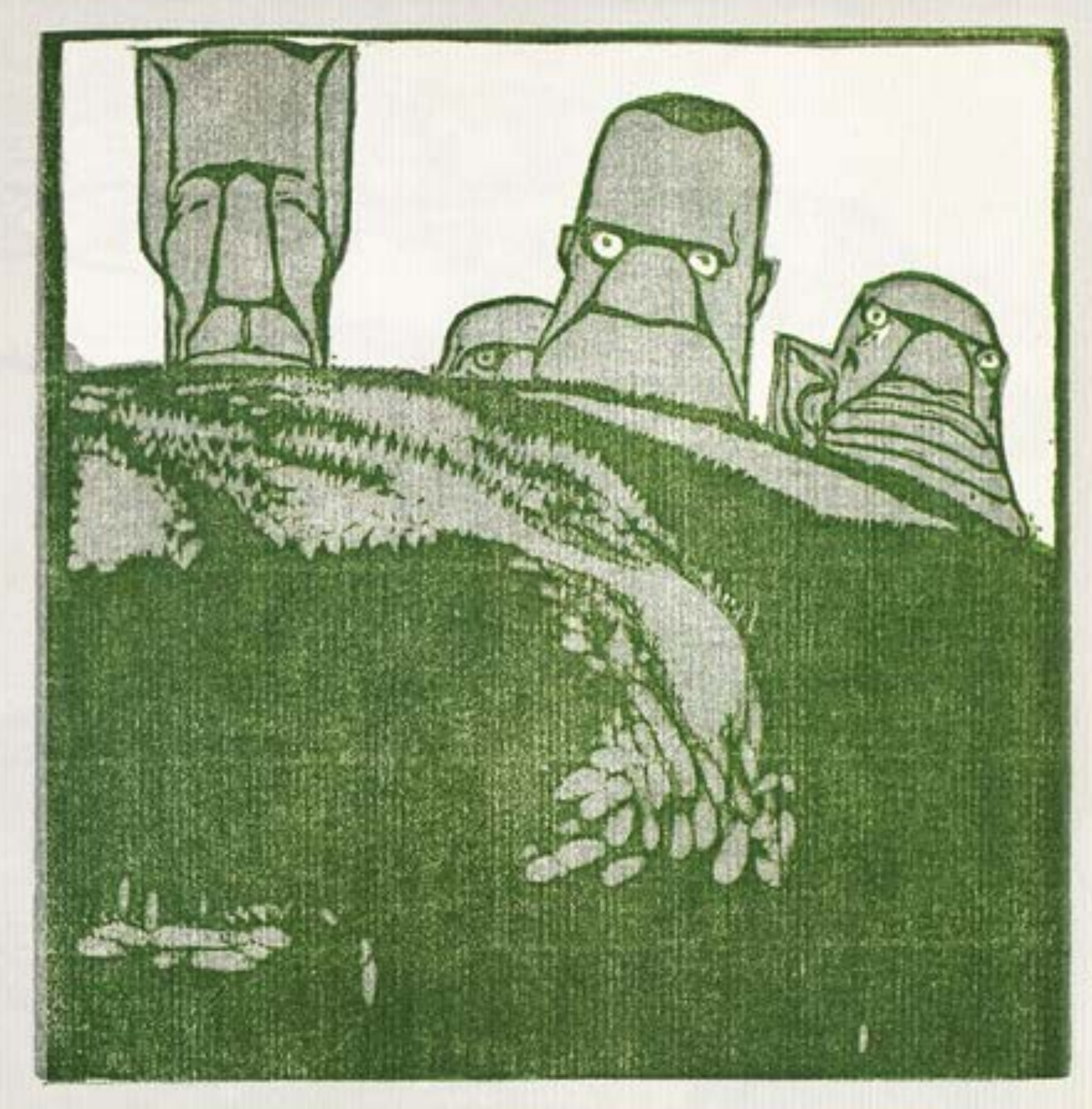
Original-Holzschnitt
von Max Kurzweil
OM.





ORIGINAL-HOLZSCHNITT
VON MAX KURZWEIL OM.





Original-Holzschnitt
von Max Kurzweil
OM.





Original-Holzschnitt
von Max Kurzweil
OM.





Original-Holzschnitt
von Max Kurzweil
OM.





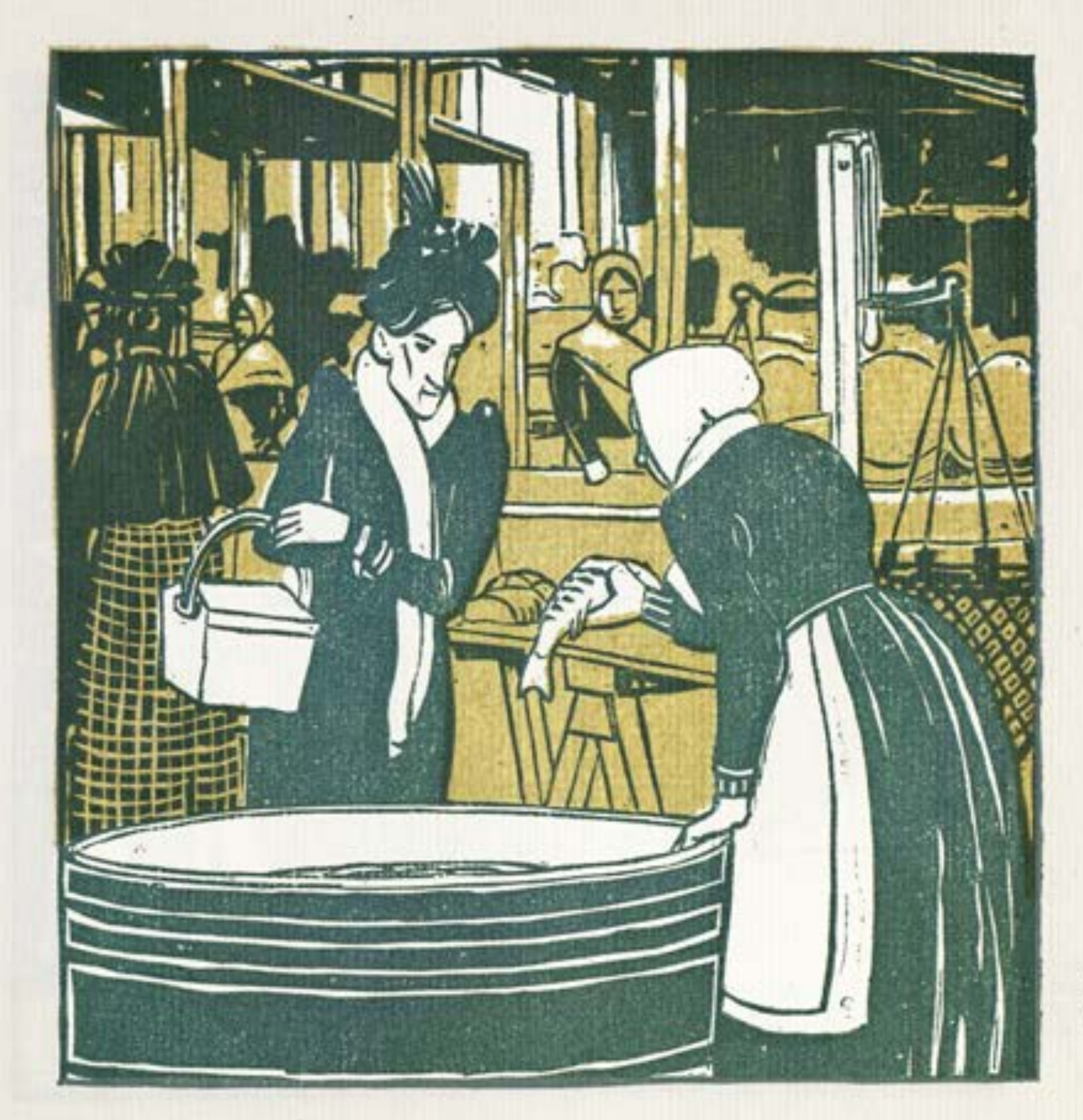
Südfrüchten-Händlerinnen vom Wiener Naschmarkt. Original-Holzschnitt von F. König OM.





Erdäpfelwagen vom
Wiener Naschmarkt.
Original-Holzschnitt
von F. König OM.





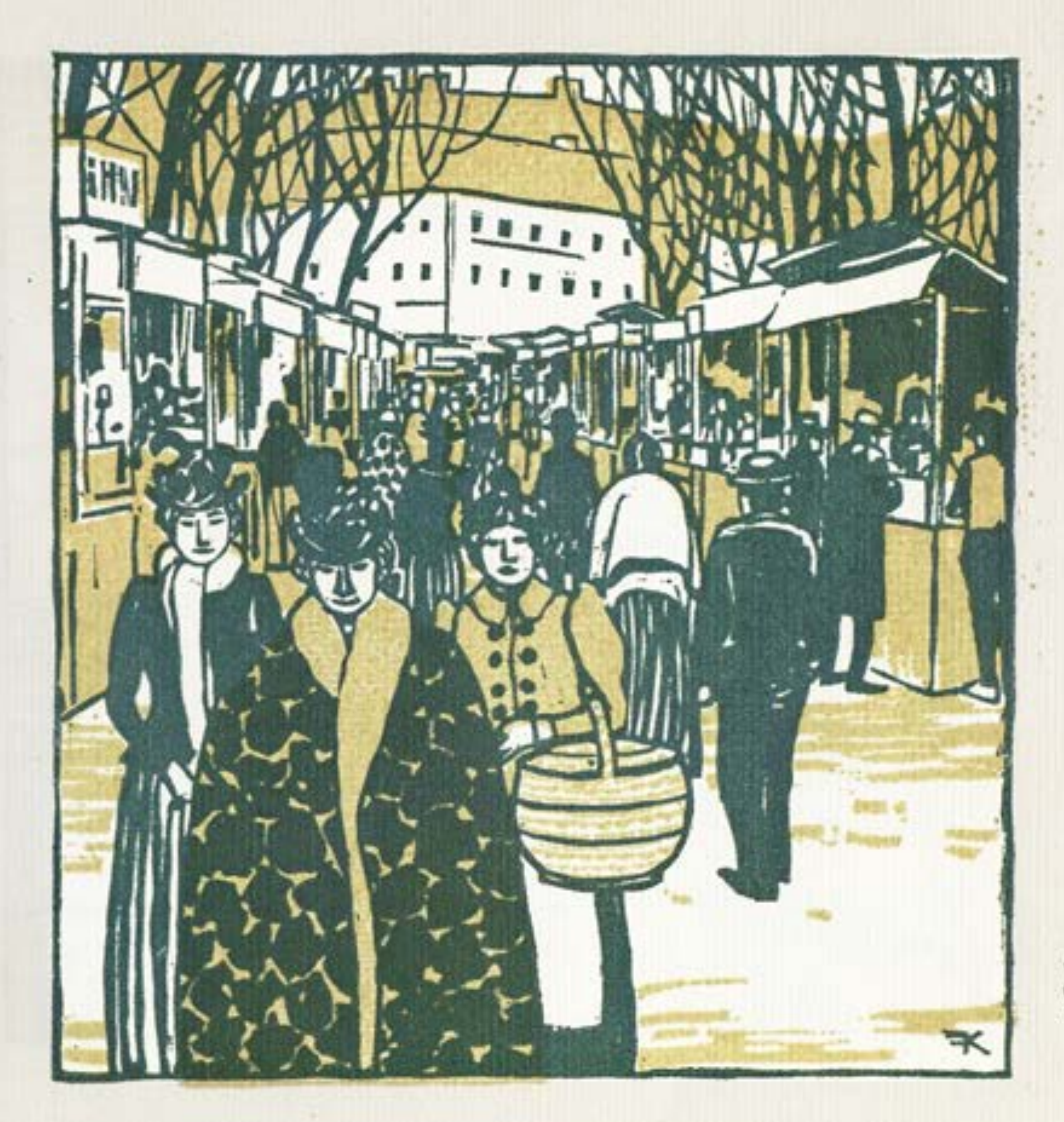
Fischweiber vom
Wiener Naschmarkt.
Original-Holzschnitt
von F. König OM.





Obststände vom
Wiener Naschmarkt.
Original-Holzschnitt
von F. König OM.





Budengasse vom
Wiener Naschmarkt.
Original-Holzschnitt
von F. König OM.





Gemüse-
Verkäuferinnen vom
Wiener Naschmarkt.
Original-Holzschnitt
von F. König OM.



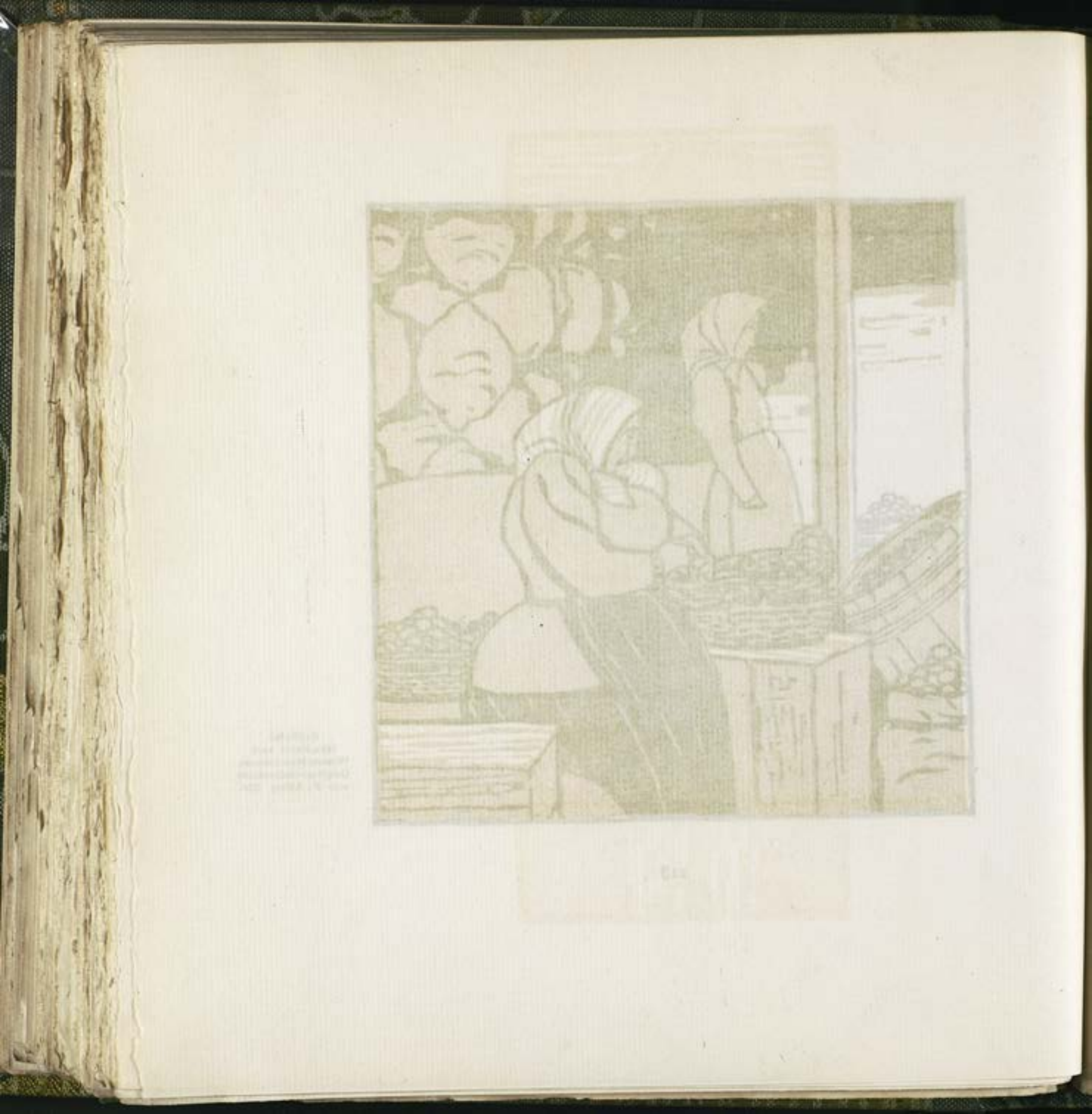


Frachtwagen vom Wiener Naschmarkt. Original-Holzschnitt von F. König OM.





Erdäpfel-
Händlerin vom
Wiener Naschmarkt.
Original-Holzschnitt
von F. König OM.





Porträt.
Original-Holzschnitt
v. Jos. Bruckmüller



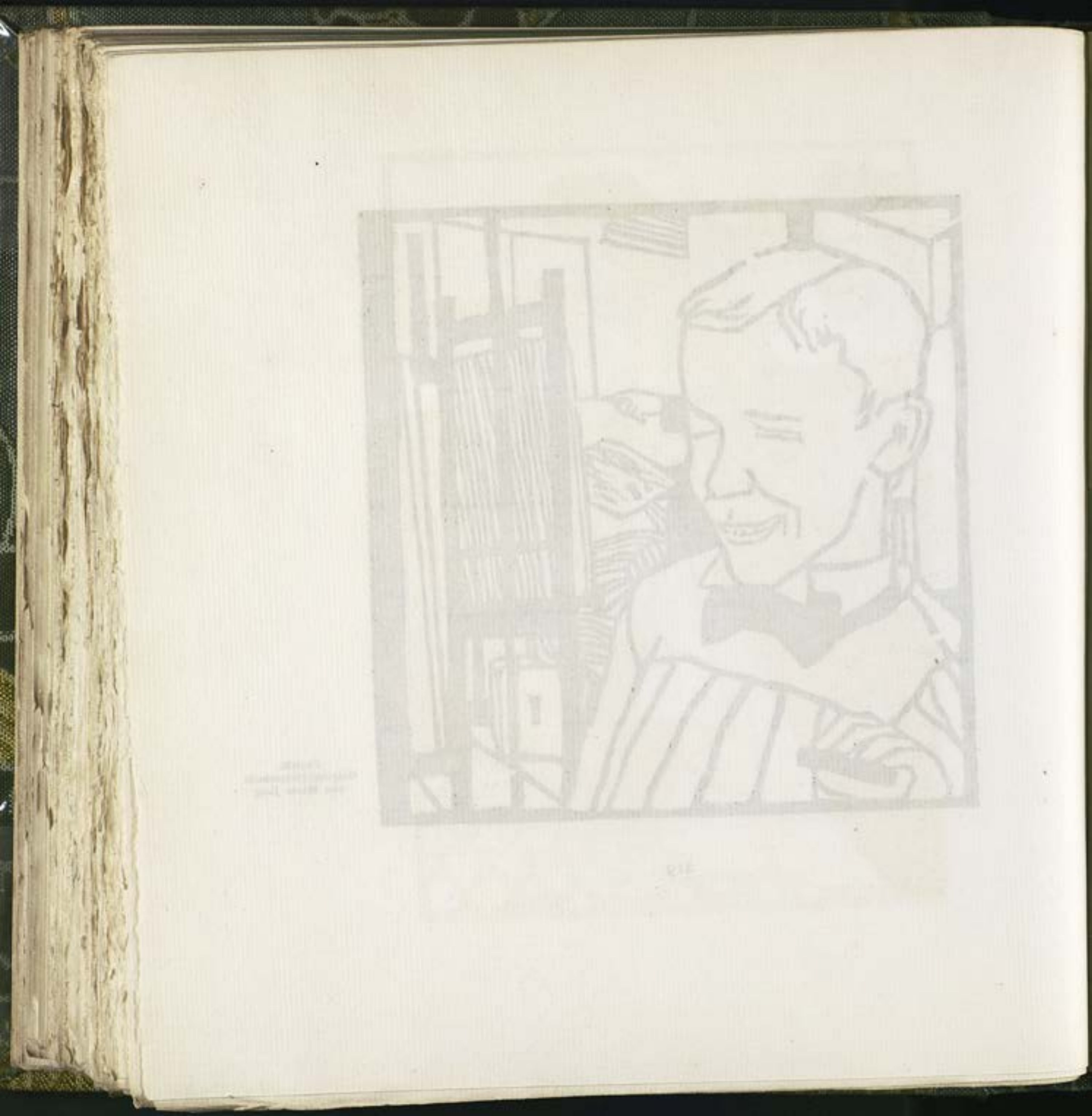


Der Viehtrieb.
Original-Holzschnitt
von Leop. Wutscher





Porträt.
Original-Holzschnitt
von Moriz Jung





Die graue Prinzeß,
Original-Holzschnitt
von Mileva
Stoisavljevic





Geiger und Tod.
Original-Holzschnitt
von Ludw. Wallner





Die Sehnsucht.
Original-Holzschnitt
von Emma
Schlangenhausen





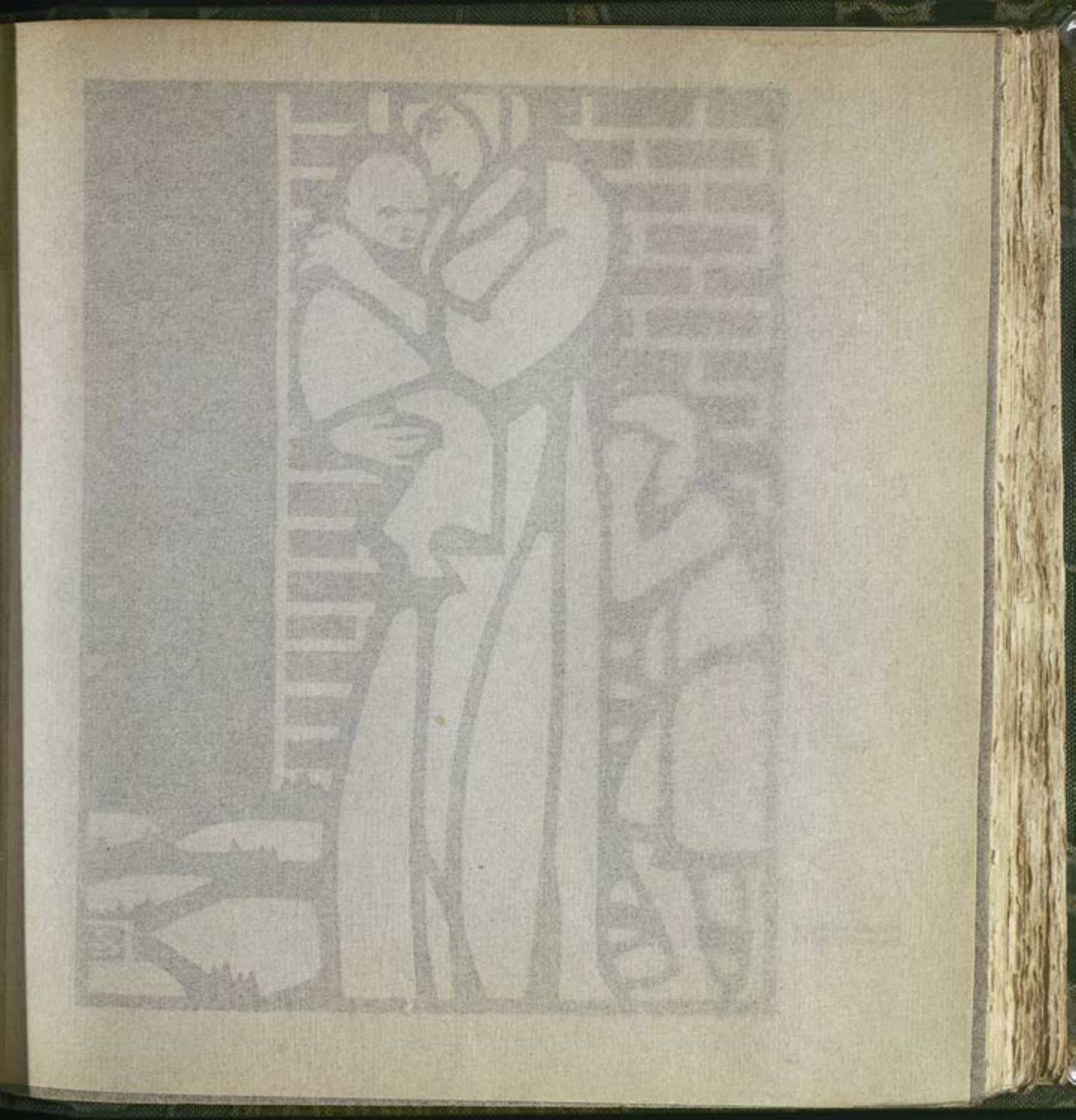
Porträt-Karikatur.
Original-Holzschnitt
v. Nelly Marmorek

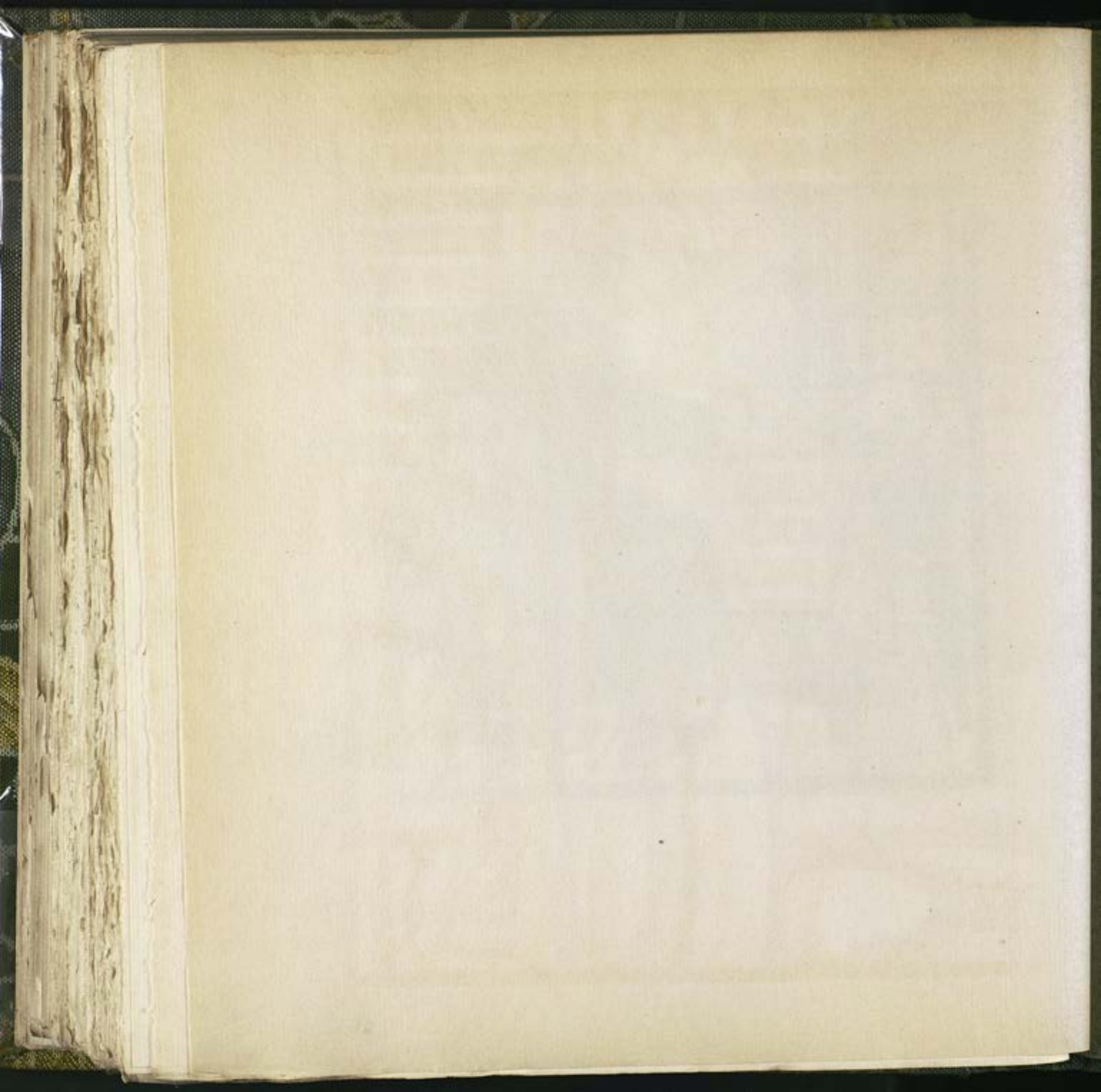




Frühstück,
Original-Holzschnitt
von Moriz Jung

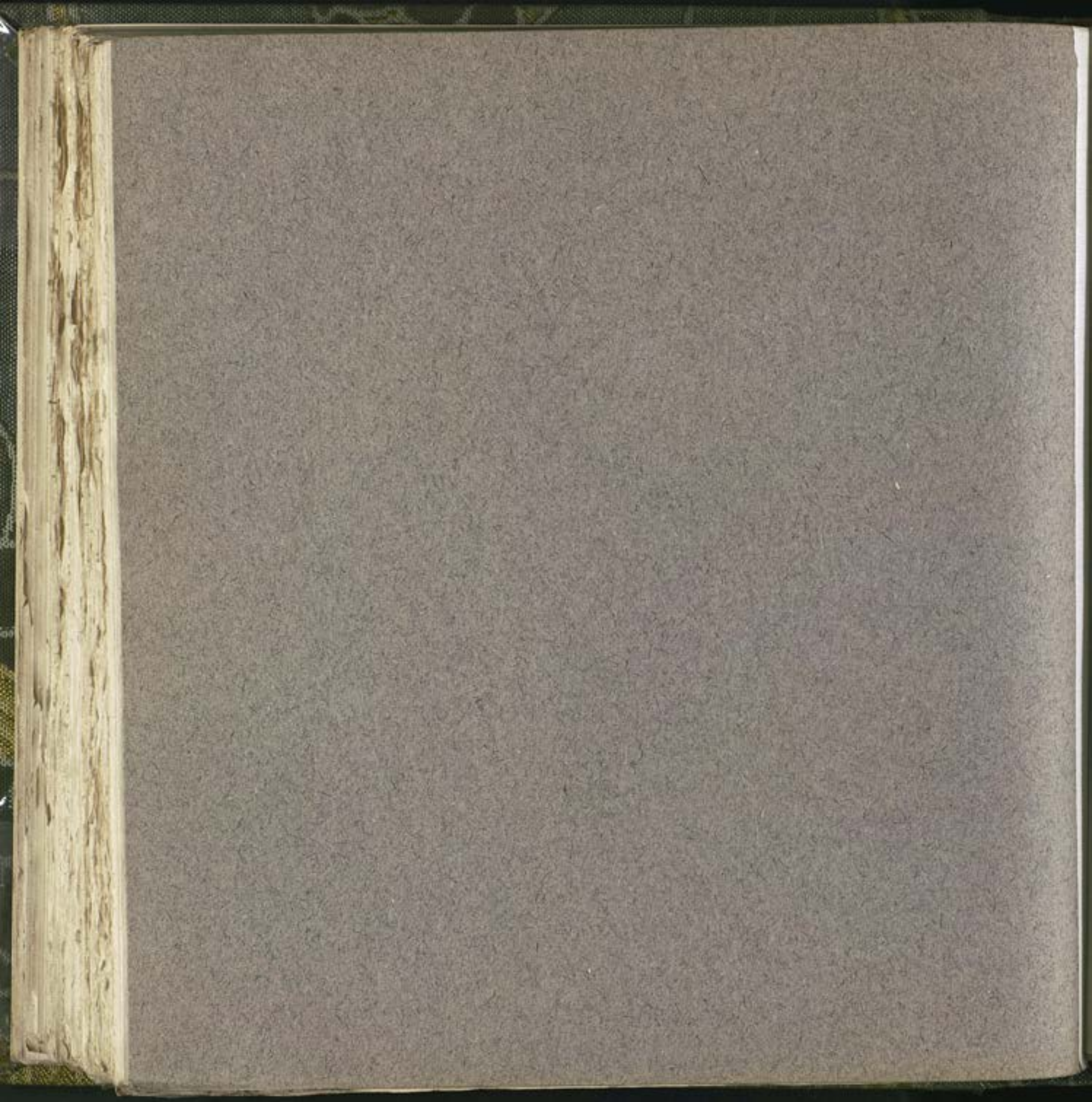








Original-Holzschnitt
v. Viktor Schufinsky





Original-Holzschnitt
von Bruno Seuchter





Original-Holzschnitt
v. Viktor Schufinsky



CATALOG FÜR



DIE XI. GEFLÜGEL
UND KLEINTIER
AUSSTELLUNG
WIEN SEPT 1903

PREIS 60 H

Original-Holzschnitt
v. Hermann Gampe



ORIGINAL-HOLZSCHNITT VON O. F. BELL





Original-Holzschnitt
v. Viktor Schufinsky





Original-Holzschnitt
von Marianne
Schönwald





Original-Holzschnitt v. Rud. Jettmar OM.

AUF UNSERER XV. AUSSTELLUNG ERREGTEN IM POLNISCHEN SAALE DIE TREFFLICHEN ENTWÜRFE, WELCHE UNSER ordentliches Mitglied Józef Edler von Mehoffer in Krakau für die Ausmalung der Kathedrale zu Płock gemacht hatte, die freudige Bewunderung aller Künstler und urteilsberechtigten Kunstfreunde. ◎ Die Skizzen waren über Auftrag der zuständigen Stelle gemacht und durch die Jury zur Ausführung acceptiert worden. ◎ Da veröffentlichte Graf Lanckoroński einen Brief, der gegen diese Entwürfe gerichtet war und zur Folge hatte, daß die Geistlichkeit von Płock an dem bereits gefällten Juryvotum irre wurde und den Auftrag widerrief. Erfreulicherweise hüllte sich der, durch die Vernichtung der Möglichkeit, ein monumentales Werk zu schaffen, schwer getroffene Künstler nicht in stumme Resignation, sondern fühlte sich verpflichtet, der Kundgebung des Grafen Lanckoroński öffentlich entgegenzutreten und so die schädliche Wirkung dieser gänzlich unberechtigten Enunciation womöglich aufzuheben. = ◎◎◎

◎ Wir bringen die treffenden und nicht nur ausschließlich auf die polnischen Verhältnisse passenden Ausführungen unseres hochgeschätzten Kollegen im Folgenden zur Kenntnis. Red. V. S. 1903.

GLOSSEN ÜBER DIE KUNST.

ANTWORT AUF DEN BRIEF DES GRAFEN LANCKOROŃSKI IN ANGELEGENHEIT DER RESTAURIERUNG DER KATHEDRALE AUF DEM WAWEL. VON JÓZEF MEHOFFER, KRAKAU.

Übersetzung aus dem Polnischen.

◎ „Tatsächlich betritt niemand gerne diese Arena der Anklagen und unangenehmer Polemiken,“ sagt Graf Lanckoroński in seinem Briefe be-

züglich der Wawelrestaurierung. Auch ich würde es gerne unterlassen, eine Antwort auf diesen Brief zu veröffentlichen. Aber unser Publikum besitzt wenig Selbstvertrauen und ist umso ängstlicher, als es sich um eine so wichtige Sache wie die Restaurierung der Kathedrale auf dem Wawel handelt. So hat der Brief eine Wirkung ausgeübt, deren nachteilige Folgen sich bereits empfindlich fühlbar machen.

Die Wirkung des Briefes war nicht in allen Teilen meiner Heimat die gleiche. Krakau, das seit einer Reihe von Jahren Erfahrungen über Restaurierungen sammelte, das ein Mickiewicz-Denkmal errichtet hat, Krakau, das mit kritischer Teilnahme die Restaurierungsarbeiten an der Kathedrale verfolgt, das mit der üblichen Art des Meinungsaustausches vertraut ist, das mit einem Wort das Bewußtsein hat, Worte, die in diesem die Leidenschaften erregenden Streite fallen, dürften nicht kritiklos hingenommen werden = Krakau nahm diesen Brief vor allem mit Verwunderung auf.

Man fragt sich hier namentlich, warum Graf Lanckoroński erst jetzt seine Stimme erhebe, erst jetzt, wo so vieles Schlechte nicht mehr gutzumachen ist und da die Teilnahme des Briefverfassers an dem Werke der bisherigen Restaurierung bekannt ist, so fragt man ferner, wie wohl der Sarkophag der Königin Jadwiga von Madejski und das Denkmal für Kardinal Oleśnicki von Kaspar Zumbusch mit den in dem Briefe kundgegebenen Anschauungen in Einklang zu bringen seien.

Aber in anderen Teilen unseres Landes, die von der zeitgenössischen Kunstbewegung mehr abgeschnitten sind, bewirkte diese von der Höhe des Auslandes kommende Stimme ein vollständiges Kapitulieren vor der Autorität. Dort dachte man, daß die Worte des Grafen Lanckoroński, eines Polen, der in Deutschland als Kunstkenner anerkannt wird, maßgebend sind und daß man dieselben als Weisung ohne Einschränkung annehmen darf, um allen Schäden und Gefahren dadurch entgehen zu können.

Und hier liegt die verderbliche Bedeutung dieses Briefes, denn er beschränkt die künstlerische Arbeit, welche ohnedies unter den schwersten Bedingungen ausgeführt wird, und unterbindet jede freie Bewegung.

Diese Antwort soll also eine oratio pro domo mea sein. Ich will von der Kunst und von mir sprechen. Dies ist unvermeidlich, denn die Fragen, die zur Diskussion stehen, sind brennend.

Graf Lanckoroński schreibt auf Grund dessen, was er gesehen und gelesen hat, ich aber auf Grund dessen, was ich gemacht und erfahren habe.

Zunächst sollen die Kunstverhältnisse erörtert werden, da sie die Grundlage der zu behandelnden Vorkommnisse bilden.

Bei uns ist vieles geradezu anormal. So ist unsere Kultur nicht vollkommen, nicht genug eigen und seit einem halben Jahrhundert wohl fremdartiger als zur Zeit, da man französische Madrigale deklamierte. Es fällt sofort auf, wenn zwei Polen aus der Mitte der gebildeten Gesellschaft zusammenkommen und mit strahlenden Gesichtern sich die erlebten Eindrücke im Auslande erzählen. Sie tauschen sofort Erinnerungen an jene besseren idealen Momente, die sie in Rom, Florenz durchlebt haben, sie führen jenes gleißende Gespräch, in dem in rascher Aufeinanderfolge die Namen aller europäischen Hauptstädte vorkommen, mit ihrer feinen Kultur, ihren gesellschaftlichen Beziehungen, ihren Theatern, ihren Künstlern und Schriftstellern.

Und unsere Kunst muß notwendigerweise mit diesen raffinierten, höflichen und wohlerzogenen Feinschmeckern von Impressionen liebäugeln, sie darf ihnen gegenüber nicht polnisch sein, durch und durch polnisch wie sie sein will und sein könnte. Sie darf also nicht durch ihre Frische, Urwüchsigkeit und elementare Kraft einen so hohen Standpunkt erstreben, wie ihn heute etwa die russische Literatur einnimmt, neben deren mächtigen Schöpfungen unsere höflichen Romane blaß erscheinen. So unterzieht sich der polnische Künstler bei jedem seiner Schritte einer Prüfung, ob seine Absicht schon irgend anderswo verwirklicht wurde = auf der Via Nazionale in Rom oder in Beuron oder in Venedig. Er muß sich glücklich schätzen, wenn es ihm gelingt, eine Idee unter dem Deckmantel, daß so etwas schon dort und dort, womöglich vor einigen Jahrhunderten gemacht worden ist, durchzuschmuggeln; besser gesagt, wenn er mit der Literatur nachhilft, sei es durch die Wahl des Sujets oder durch eine Erklärung oder auch nur durch einen wohlklingenden Titel seines Werkes!

Gerade mir ist es gelungen, durch eine entsprechende Belehrung eine meiner Skizzen vor drohender Ablehnung zu retten.

Gewöhnlich verwandeln bittere Erfahrungen den zum öffentlichen

Wirken berufenen Künstler in einen Diplomaten und lehren ihn die erfolgreiche Art, unsere Leute zu behandeln. ◎◎◎

◎ Anderseits möchte man bei uns gerne in künstlerischen Dingen allen anderen Nationen gleichkommen, und da unsere Kunst wenig Tradition hat, meint man diese durch Vorsicht und verstandesmäßiges Erwägen aller Umstände ersetzen zu können. ◎◎◎

◎ Hat das Werk, um das es sich handelt, noch dazu nationale Bedeutung, so steigert sich die allgemeine Spannung, die Dissertationen werden endlos und wir sind endlich geneigt, unseren Glauben allem zu schenken = nur nicht dem Talent und der Festigkeit der Gesinnung. Wir möchten dann um jeden Preis ein über alle Kritik stehendes, absolut gutes Werk haben. So beginnen denn allgemach die Köpfe zu wirbeln und die Fähigkeit des naiven Urteils ist dahin. Dafür aber bekommen wir in jedem einzelnen Falle die sonderbarsten Raisonnements und philosophisch-ästhetischen Systeme aufgetischt, in denen die Formel an die Stelle des Nachempfindungsvermögens und künstlerischen Verständnisses gesetzt wird. = = ◎◎◎

◎ Unter diesen wirklich heiklen Verhältnissen darf man wohl entschieden verlangen, daß eine, trotz der bescheidenen Einleitung, durchwegs in apodiktischem Tone gehaltene Enunciation von solcher Stelle sich durch unangreifbare Richtigkeit auszeichnen soll. ◎◎◎

◎ Der Verfasser des Briefes lebt im Auslande, in der großen Welt Wiens, genießt das Ansehen eines mächtigen Kunstmäcens = wie vernichtend wird seine Kundgebung auf jede selbständige künstlerische Entwicklung wirken müssen, wenn sie falsche Lehren predigt! Wie sollte der polnische Künstler diesem Unheil erfolgreich trotzen? Ein künstlerischer, im Auslande errungener Erfolg wäre vielleicht das einzige wirksame Mittel. Aber ist das nicht ein circulus vitiosus? ◎◎◎

◎ Graf Lanckoroński sagt in seinem Briefe vieles Richtige, dem man umso lieber Beifall zollt, da es sich auf die Kathedrale und die dort vorgenommenen Neuerungen bezieht. ◎◎◎

◎ Er stellt den Grundsatz jenes „bon sens" auf, den ich, wie oben bemerkt, bei uns so oft vermisse. Er spricht von Pseudostilen, falschem Romanismus, falscher Gotik, vom Leben alter Bauten, den Spuren, die die



ORIGINAL-HOLZSCHNITT VON RUDOLF JETTMAR OM.



Jahrhunderte ihnen eingedrückt haben, und davon, daß die Spuren mit Ehrfurcht zu behandeln seien wie die Runzeln, die das Leiden menschlichen Gesichtern eingegraben hat. Er findet daneben Worte der Anerkennung für die kräftig vorwärtsschreitende polnische Kunst, in der er einen Beweis „nicht zu vernichtender nationaler Lebenskraft" erblickt.

Man erwartet, daß diese Prämissen zu einer Ermutigung der heimischen Kunst führen werden. Aber gefehlt! Den Grafen Lanckoroński führen sie dazu, die malerischen Dekorationen der Kathedrale bedingungslos zu verwerfen. Zwar seien sie von begabten Leuten geschaffen, doch hätten sich diese nicht zu der ernsten Atmosphäre dieser Mauern emporzustimmen vermocht. Er selbst sieht bei diesem Urteil den Vorwurf der Inkonsequenz voraus und begegnet ihm im vorhinein mit zwei Antworten, die beide auf seltsam irrigen Behauptungen und einem kardinalen Mißverstehen der Kunst unserer Epoche aufgebaut sind.

Die erste lautet: Wir besäßen eine solche Erkenntnis der Kunstgeschichte, uns wohne ein derartiger Eklektizismus inne, daß wir der Naivität vergangener Epochen bar seien, die glaubten, ihre Kunst sei die einzig richtige. Daher sei es uns nicht gestattet, wahrhaft neue, außerhalb der Tradition stehende Werke neben alles bis zum XVIII. Jahrhundert herauf Geschaffene hinzustellen.

Darauf antworte ich, daß die Allgemeinherrschaft des Eklektizismus heute schon etwas zweifelhaft erscheint, wenigstens dann, wenn man unter Eklektizismus jenen Grad von ausschließlicher Anerkennung der Vergangenheit versteht, der etwa die Architektur des XIX. Jahrhunderts beherrscht und sie zur besinnungslosen, selbst sinnlosen Nachahmung geführt hat. Auch jene Art von Kennerschaft, die der Eklektizismus des vorigen Jahrhunderts erschuf, die nicht auf verständnisvollem, entsprechend geschultem Nachempfinden des Kunstwerkes, sondern auf dem Auswendigwissen von Stilgesetzen, Regeln und historischen Daten beruhte und Eigentum eingeweihter, oft mehr als der Schöpfer des Kunstwerkes routinierter Leute war, beginnt ihre Herrschaft zu verlieren.

Wir Künstler der Jetztzeit aber fühlen in uns die kraftvolle Naivität vergangener Epochen neu erstehen und gerade sie befähigt uns zu einer freudigeren Achtung und zu weit tieferem Verständnis der Schönheit des

uns Überkommenen. Das ist das erste Mißverständnis zwischen dem Grafen Lanckoroński und der Kunst. ◔◔◔

◔ Meine Antwort auf sein zweites Argument ergibt sich aus dieser Darlegung von selbst. Er sagt, der linke Flügel neuester Malerei entferne sich so riesenweit von der Malerei früherer Zeiten, daß er neben ihr nicht Platz finden dürfe. Ich staune, daß Graf Lanckoroński, der doch Gelegenheit hat, die Kunstentwicklung zu verfolgen, nicht spürt, wie sehr sich auch die neue Kunst von dem Schönen früherer Epochen anregen ließ; sie bildete sich anfangs an diesen Epochen so wie einst die Renaissance am Altertume und schuf endlich so Neues, daß es dem oberflächlichen Beurteiler ganz traditionslos entstanden zu sein scheint. ◔◔◔

◔ Organisch verbunden mit diesen beiden Einwänden ist beim Grafen Lanckoroński der Wunsch nach einer modernen religiösen Kunst. Er denkt, daß diese so entstehen wird wie einst bei Flandrin, Führich, Cornelius und Overbeck durch den Einklang der Tradition alter germanischer und italienischer Meister mit den Empfindungen ihrer eigenen Zeit. Womit hatten denn diese alten Meister ihre Empfindungen in Einklang zu bringen? = Sie hatten eine große Kunst, denn es zwang sie niemand zum Kompromiß mit etwas früherem. ◔◔◔

◔ Als Rezept zeigt Graf Lanckoroński selbst jene Tradition, welche die Gemälde in den gewöhnlichen russischen Kirchen besitzen. Ich füge nur hinzu, daß die ungezählten Massen von Klecksereien, welche das XIX. Jahrhundert in solcher Fülle hervorbrachte, daß sie endlich selbst den Priestern zu einer Plage wurden = dennoch jene schätzenswerte Tradition nach ihrer Art pflegten. ◔◔◔

◔ Auch unter ihnen hat bereits eine Bewegung gegen diese „bondieuserie" platzgegriffen, welche die Place St. Sulpice und die Offizinen von Düsseldorf und München hervorgebracht hatten. Ich erlaube mir hier nur die Worte des P. Berthier anzuführen, der allerdings Universitätsprofessor, aber dabei auch Ordensgeistlicher ist. Da er ein großes Werk über Dante herausgab, studierte er die Kunst einer unleugbar sehr katholischen Epoche = doch nahm er gleichzeitig keinen Anstand, folgende Sätze auszusprechen:

◔ „Il a raison de prêcher l'art vivant. Nous aussi nous aimons l'antique; nous aussi nous condamnons comme un sacrilège tout ce qui atteint,

même sous prétexte de restauration, une expression de la vie passée: mais nous n'avons pas moins de répugnance pour l'impuissant producteur de pastiches, qui supprime la manifestation de la vie, en lui interdisant toute expression nouvelle et personnelle. Les archéologues exclusifs qui nous rendent pourtant de si admirables services en nous rendant les formes passées de l'art, sont parfois d'irréductibles bornes à la vie artistique. Ils ne voient plus que le temps de jadis, ne comprennent que leur spécialité, et toute forme qui n'est pas vieille ou vieillie ne saurait les intéresser. Si ces hommes vont au progrès, c'est malgré eux et à reculons. Ils oublient que la vie est mouvement et que comme telle elle doit marcher . . . Or il en est ainsi de toute science, de tout art. Il faut regarder en arrière pour connaître le passé, sa vie, les formes et les expressions de sa vie; pour s'en inspirer et créer aujourd'hui des formes modernes, comme il créa à son heure lui aussi des formes alors modernes: mais non point pour ne vivre que des formes de sa vie. Il faut regarder en avant, pour deviner ce qui est à voir et à faire comme évolution dans un monde qui évolue."

◷ Diese Stimme klingt echt katholisch und westlich und doch herzlich anders als der Brief des Grafen Lanckoroński. Noch vor nicht langer Zeit hatte ich ein umfangreiches Werk über kirchliche Ikonographie in der Hand, welches ein Riesenmaterial umfaßt und in zahlreichen Illustrationen als Beispiele für Kirchenstil, für jenen nicht in Frage gestellten Kirchenstil, der mit dem Gebete auf den Lippen beginnt, wie sich die Priester ausdrücken = die scheußlichen Fabrikate von Mayer, Zeichnungen des Regensburger Psalters etc. etc. bietet. Nebenbei füge ich hinzu, daß les beaux esprits se rencontrent, und daß gerade diese Firmen, deren Andenken, gebe es Gott, in der wahren religiösen Kunst verlöschen möge, in denselben erhabenen Worten ihre Reklamen schreiben, von ihrer aufopfernden Tätigkeit um die Gotteshäuser erzählend. ◷◷◷

◷ In dieser Ikonographie finde ich auch Illustrationen, die Werke der byzantinischen Epoche darstellen. Da seit dem Entstehen dieser Werke Jahrhunderte vergangen sind, spricht der geistliche Autor von ihnen mit Hochachtung. Aber einem Angriff gegenüber gesteht er, daß ihm diese aus dem Dämmer der goldenen Apsiden hervorleuchtenden Christusgesichter widerwärtig sind. Und das sagt man von einer christlichen, erz-

christlichen Kunst, wohl der einzigen, die es vermocht hat, mit den eitlen irdischen Mitteln der Malerei und durch die schwache Hand des Menschenwurmes unergründliche Tiefen, Schauer der Gottheit und Menschheit und die bis ins innerste Mark erschütternden Visionen der Apokalypse wiederzugeben. ◔◔◔

◔ Freilich sind diese Bilder nicht vereinbar mit jener seichten Art von Katholizismus, die die Religion der Salons und wohldurchwärmten Kirchen, des billigen Gewissensfriedens und der Lektüre verbotener Bücher nach eingeholter geistlicher Erlaubnis bildet. ◔◔◔

◔ Der Typus unseres offiziell-religiösen Bildes stammt geradewegs von der dem Zerrbild nahen Engelssüße der Spätrenaissance- und Barockitaliener ab. Was durch die Hände Murillos und Carlo Dolces gefiltert worden war, das bietet uns dann jener Overbeck, „der die Tradition mit dem ihm eigenen Empfinden in Einklang brachte". Die auf diese Weise aufgefaßte religiöse Kunst hat es nicht unterlassen, ihren geistlichen Gönnern einen Streich zu spielen und unter dem Deckmantel der bis zur äußersten Grenze getriebenen „Milde" führte sie eine gemeine Sinnlichkeit ein; dies fiel niemandem auf. ◔◔◔

◔ Die Hypokrisie in der Kunst jedoch ist es, die in der Kirche Werke, die über das angenommene Schema hinausgehen, nicht dulden will, die den Künstler, der solche schafft, als einen Frevler gegen die Würde des heiligen Ortes verdammt. ◔◔◔

◔ Ja, die Kunst soll dazu „dienen", in trägen Gemütern religiöse Extasen zu erwecken; vorher verbietet man ihr aber, in naiver und stark empfundener Weise die individuelle Extase des Künstlers auszusprechen! Aber die raufenden Hunde und Affen, die sich in alten gotischen Kirchen hart neben dem pathetischen Kaiserdenkmal finden? Und die Kröten, die über die Kanzelballustrade auf und ab wandern? Und dies war keine Schändung der Kirche und des heiligen Wortes, das von der Kanzel tönt. Derartige naive Symbolik verdammt die Hypokrisie in der heutigen offiziellen Auffassung der religiösen Kunst ebenso, wie sie es nicht zum Verständnis des Nackten bringen kann, trotzdem die Existenz der reinen Nacktheit in der Kunst heute wohl nicht mehr bestritten werden kann. Und diese Hypokrisie in der Kunst sollte schon endlich einmal ein Ende finden.



ORIGINAL-HOLZSCHNITT VON RUDOLF JETTMAR OM.



◎ Dann würde wahrscheinlich auch der rein mechanisch immer wiederholte Hinweis auf Fra Angelico, dessen Name so schön in der Kunstgeschichte klingt, einer ehrlichen Bewunderung dieses großen Künstlers von Gottes Gnaden Platz machen. ◎◎◎

◎ Die Schöpfungen dieses großen Künstlers sind von ungleichem Werte. Neben kühnen und reichen Farbenharmonien, wie z. B. die Kreuzigung in S. Marco in Florenz, finden wir waschblaufarbene Mäntel von Heiligen. Doch die Jahrhunderte alte Tradition und die anerkannte Marke benehmen den geistlichen Kennern das unbefangene Urteil über gute und schlechte Werke. Fra Angelico wird als Muster hingestellt und zeitgenössischen Künstlern Barbarei zum Vorwurfe gemacht. Nicht stoßen sie sich an den buhlenden Bewegungen der tanzenden Engel und Heiligen inmitten der Schauer des jüngsten Gerichtes und der sich öffnenden Gräber, nicht an den orangegelben Reflexen auf den Gesichtern, die man so schön mit der Sonnenglut der italienischen Malerei und mit dem Abglanze himmlischer Seligkeit erklären kann = es ist ja Fra Angelico. ◎◎◎

◎ Und Fra Angelico war ein großer und individueller Künstler, wie sollte aber in demselben Atem die Schule der Benediktiner in Beuron genannt werden? Mag diese immerhin gewisse Verdienste haben: den Abt Walter genial zu nennen bedeutet ein Unrecht und Fra Angelico wird sich da wohl eine andere Gesellschaft suchen müssen, wer weiß ob nicht bei uns, den Exkommunizierten. Geht es also an, den Typus des religiösen Bildes zu konstruieren und dabei lediglich „die germanischen und italienischen" Meister im Sinne zu haben? ◎◎◎

◎ Der Katholizismus ist doch eine Religion von Jahrhunderten, von Völkern, von Rassen. Seine ewig dauernden Gestalten werden immer neue Formen gewinnen, so wie sie bisher ihre Formen fortwährend gewechselt haben. Kann der christlichen Ikonographie, für die der gelehrte Autor schon den Schlußpunkt gemacht hat, etwas anderes übrig bleiben als zu folgen? ◎◎◎

◎ Daß der Typus der religiösen Malerei sich weiter bilden muß, steht fest. Ebenso, daß die Traditionen der Kirche und der Kunst sich von Geschlecht auf Geschlecht vererben. Und auch, daß sie in der Kunst der Gegenwart nicht verklungen sind, ist nicht zu bezweifeln. ◎◎◎

◷ Nicht minder sicher ist es aber, daß Graf Lanckoroński Kathedralen und, wie ich annehme, auch andere Kirchen vor „Experimenten" geschützt wissen will und daß ihm hierin eine Reihe gefügiger Geister nachfolgt.

◷ Eine solche Ausschließung ist für das Entstehen einer monumentalen Kunst verhängnisvoll; sie nimmt ihr jeden Boden. ◷◷◷

◷ Die Kunst kennt doch keine Unterscheidung zwischen „Experimenten" und gelungenen Werken. Die Kunstgeschichte lehrt uns, daß jedes bedeutende Werk beim Entstehen mit Widrigkeiten zu kämpfen hatte, daß gerade die epochalen Leistungen als „Experimente" entstanden sind. Nur bei uns ist man zu vorsichtig, um die lebenskräftige Kunst zu öffentlichen Diensten zuzulassen, und bevorzugt die Schablone, die schon alle Winkel der Welt ausgekehrt hat = denn: „diese ist sicher", „diese braucht man nicht zu fürchten". ◷◷◷

◷ Ich erinnere mich, mit welchem Bedauern ich die ersten großen Kartons für Glasmalerei für die Schweiz, für Freiburg machte. Ich habe viel Energie, die doch in jedem von uns ihre bestimmten Grenzen hat, in diese Arbeiten gelegt. Aber im eigenen Lande fand ich kein Arbeitsfeld. Mit Schmerzen mußte ich erkennen, daß ich daheim für einen gefährlichen Menschen galt. ◷◷◷

◷ Graf Lanckoroński behauptet, die modernen Malereien würden in der Kathedrale ähnlich störend wirken wie englische Möbel in der Alhambra oder eine wertvolle chinesische Vase in der Markuskirche. Von der Alhambra mit englischen Möbeln rede ich nicht = ein Unsinn, den wohl niemand verwirklichen wollen wird. Eher vereinen sich in meinem Gedanken eine chinesische Porzellanvase in der Markuskirche oder die altertümliche, über deren Portale aufgestellte Quadriga, an die ich zu erinnern mir erlaube, als der elend gemachte Zumbuschsche Kardinal Oleśnicki in der Wawelkathedrale, der aussieht wie ein verkleidetes altes Weib und dessen Umgebung pseudogotische, abgedroschene Granatblumenornamente bilden. Und seine Nachbarschaft sind authentische Bronzeplatten von Sebaldus Vischer! = ◷◷◷

◷ Graf Lanckoroński meint, die malerische Ausschmückung der Wawelkathedrale müsse von Leuten minderer Fähigkeiten, nicht von großen Talenten besorgt werden, denn hier komme es vorwiegend auf Geschick-

lichkeit an, ähnlich wie beim Restaurieren alter Bilder oder dem Ausbessern zerfallender Gobelins. ◎◎◎

◎ Nun da besteht doch ein Unterschied! Dieser Bau hat Jahrhunderte lang gelebt und sich nicht überlebt. Bis jetzt noch stehen die Menschen mit ihm in lebendigem Zusammenhange und er ist nicht in die Reihe der toten Denkmale, der griechischen und römischen Tempel und Theater übergangen, bei denen Konservierung tatsächlich das einzige Angezeigte ist.

◎ Die Kathedrale aber ist ein lebendiges Denkmal eines lebendigen Volkes und wir haben ein Recht darauf, auch unsererseits ihrem Bestande etwas aus unserem Eigenen hinzuzufügen, widrigenfalls würde sie ja unvorteilhaft von der Gesellschaft und von ihrer Lebensfähigkeit zeugen.

◎ Wenn es richtig wäre, was Graf Lanckoroński sagt, daß mit der Ausschmückung der Kathedrale, „die eine große Dame ist und der man mit Ehrfurcht begegnen soll", nur talentlose Leute betraut werden dürften, dann müßte sie ja jetzt, nachdem dieser Grundsatz solange gewahrt worden ist, einen höchst erfreulichen Anblick bieten. Aber das Gegenteil ist eingetroffen. Sie wurde zum Modell einer überzivilisierten Kirche, wo der Stil den modernen Bedürfnissen angepaßt wurde, wo die Erfindungsarmut durch eine Ausführung erster Klasse ersetzt werden soll, wo es nichts Unverziertes, nichts Anspruchsloses gibt. Wie seufzt man in ihr nach der graziösen Nachlässigkeit in der Ausführung italienischer Kirchenkunst! Welch eine malerische Ungezwungenheit zeigt diese Kunst in der Behandlung des Marmors im Vergleiche z. B. zu der öden, spiegelnden Glätte des Stukkos in den Wiener Hofmuseen. = ◎◎◎

◎ Die Kathedrale auf dem Wawel besitzt ein ungewöhnliches Geheimnis, das Geheimnis des Malerischen und des Zaubers einer polnischen Kirche. Solche Innenräume wie in Polen gibt es nirgends: einen Raum wie den zwischen dem riesigen Barockaltar, dem Grabmal des Kardinals Friedrich des Jagellonen, dem Bischofsthron und der Kapelle des heil. Stanislaus; solche Chorstühle wie diese, die wir mit verblaßtem Samt und goldgestickter Seide zu sehen gewohnt waren, findet man nirgendwo wieder.

◎ Welch ein Glück, daß die Tumba des heil. Stanislaus noch nicht beseitigt wurde, daß die einzige königliche Kirche in Polen so noch erhalten geblieben ist, das Pantheon polnischen Ruhmes, unerhört in seiner Wir-

kung auf die Phantasie als ein unerhörter Bau, der in seinem Innern einen zweiten goldenen mit dem Silbersarg umschließt. Aller aufgeklebter Flitter konnte bis heute diesen Zauber der Kathedrale nicht brechen. Und dieser Zauber, das ist das Große, das man zu schonen, zu erhalten, zu würdigen, zu begreifen trachten sollte. Und dazu gehört in allererster Linie Talent, künstlerisches Empfindungsvermögen, dazu ist es notwendig, daß man sich klar bewußt darüber wird, was man wertschätzen, was erhalten soll. ◎◎◎

◎ Wir aber haben uns bei der Restaurierung der Kathedrale benommen wie Leute, die von Sitte, Konvenienz, Etikette gehört haben und jetzt nicht genug davon an den unpassendsten Stellen anwenden können. Wir hatten von der „historischen Methode" gehört und, indem wir nun Unwesentliches sorgfältig schonten, die zarten Ursachen der künstlerischen Wirkung aber achtlos angriffen, bildeten wir uns ein, die „historische Methode" angewendet zu haben. „Ist dies gleich Tollheit, hat es doch Methode." ◎◎◎

◎ Unerquicklich im höchsten Grade, anders kann ein mit trème ausgeführtes Kunstwerk nicht wirken. Das hundertmal korrigierte Bild des schwachen Talentes, das Musikwerk, das mit vor ängstlicher Erregung zitternden Händen und bebender Stimme ausgeführt wird, sind quälende Peinlichkeiten. Aber Graf Lanckoroński warnt vor dem Talent! = ◎◎

◎ Ich stehe also am Schlusse dieser Glossen genau auf dem entgegengesetzten Standpunkte: ◎◎◎

◎ „Niemand kann aus Büchern lernen, wie Werke der Vorzeit zu behandeln seien, sondern diese Erkenntnis kann nur dann erfolgen, wenn sich dem Respekt vor der Vergangenheit noch die Fähigkeit, den innersten Sinn der alten Kunstwerke nachempfindend zu erfassen, mit einem Worte das Talent hinzugesellt." = ◎◎◎

◎ Von der Schatzkammer will ich nur so viel bemerken, daß sie ein von der Kathedrale so streng geschiedener, verborgener Winkel war, daß ich es für möglich gehalten habe, sie als ein Ganzes für sich zu behandeln. Die Vergangenheit hat dort nichts außer den nackten Wänden von einer übrigens sehr unregelmäßigen Struktur und einem hölzernen halbmorschen Chor aus dem XVIII. Jahrhundert zurückgelassen. Graf Lanckoroński stößt

sich daran, daß die Säulchen des Chores hellblau bemalt wurden, um sie mit der grellen Dekoration in Harmonie zu bringen, und daraus schmiedet er seinen Haupteinwand. Er sagt, daß „dies eine symbolische Art vorzugehen ist, denn die Künstler passen sich in ihren Schöpfungen nicht den alten Überresten an, sondern verändern sie eben so lange, bis sie diese halbwegs daran angepaßt haben, was sie selbst schaffen". Diesen Chor nun habe ich fast ganz aus frischem, hellgelbem Holze, mit dem man ihn geflickt hatte, vorgefunden. Ich glaube nicht, daß die Art meiner Bemalung seiner Epoche Gewalt angetan hatte, denn man braucht sich nur etwa florentinischer Spätrenaissancekästchen und Möbeln zu erinnern, die mit kräftig farbigen Steinen und Mosaiken aus Lapislazuli ausgelegt und dabei reichvergoldet sind. Nebenbei erwähne ich, daß sehr elende Bilder aus dem XVIII. Jahrhundert, die auf der Front des Chores angebracht waren, sich, sobald man sie ohne mein Wissen gereinigt hatte, als so schreiend erwiesen haben, sogar inmitten dieser „grellen" Dekoration der ganzen Schatzkammer, daß sie künstlich wieder verdunkelt werden mußten.



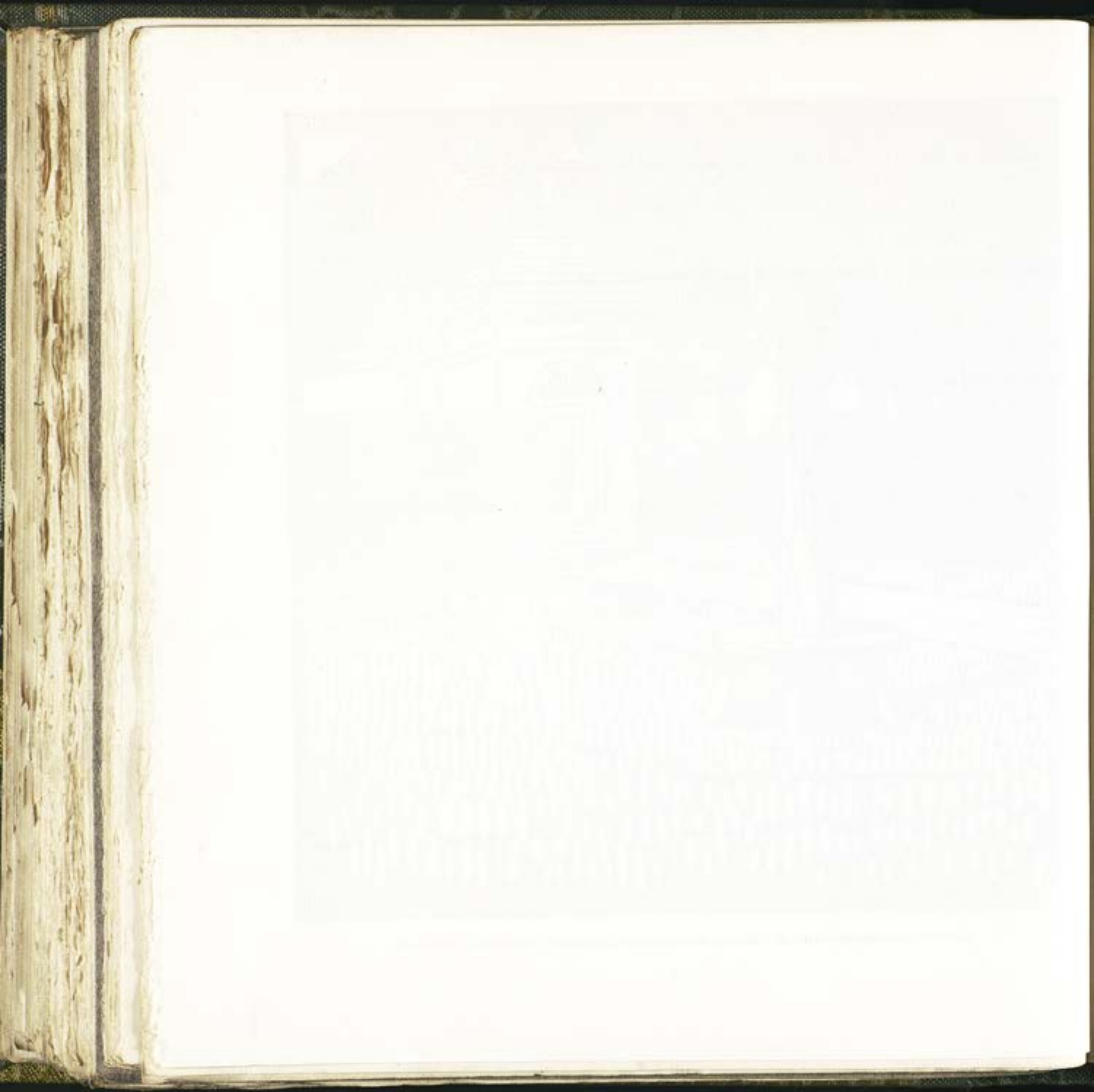
Original-Holzschnitt
v. Rud. Jettmar OM.



ORIGINAL-HOLZ-
SCHNITT VON
R. JETTMAR OM.



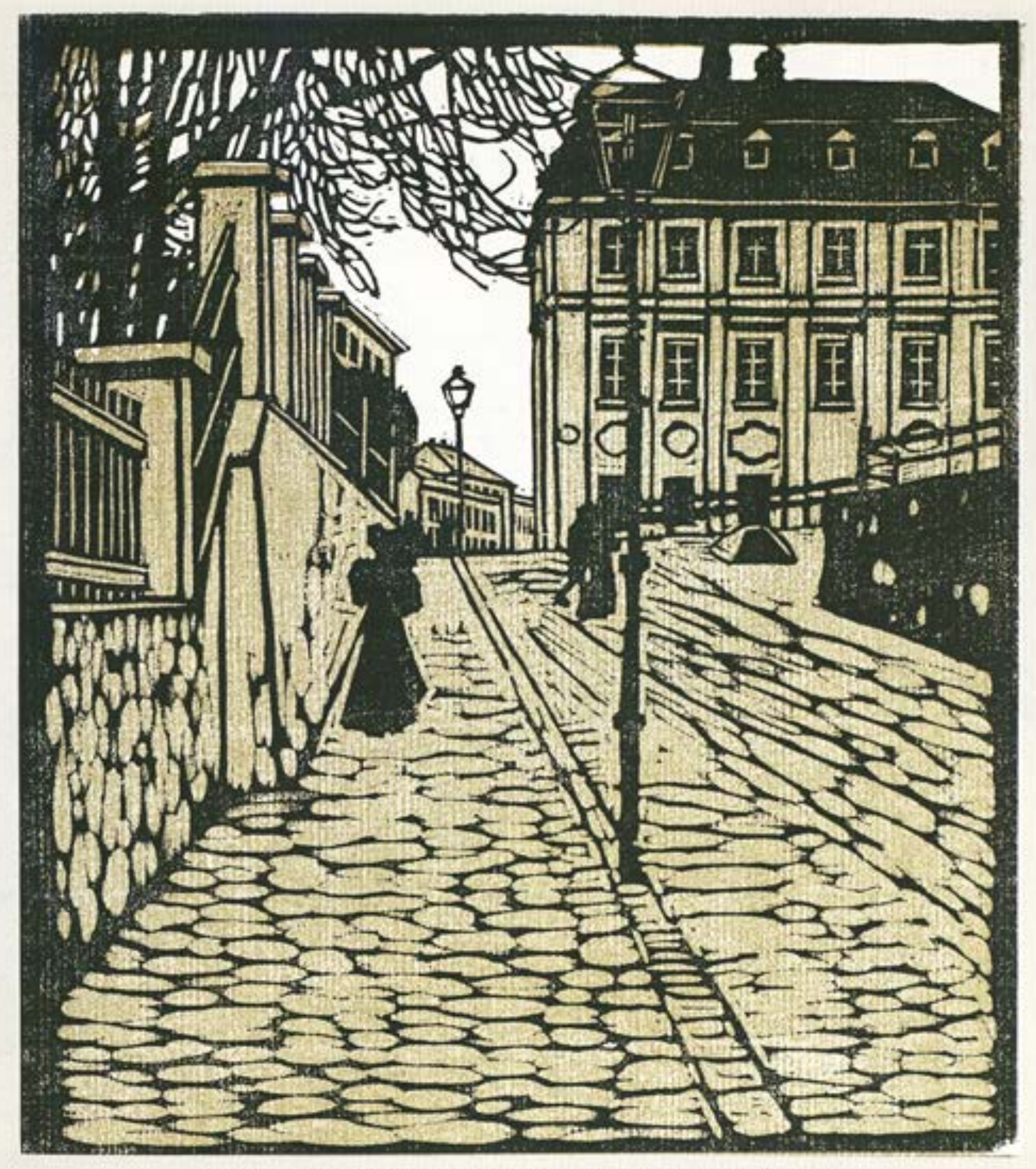
ALTWIENER GARTENHAUS IN DÖBLING. ORIGINAL-HOLZSCHNITT VON KARL MOLL OM.





HAUSMARKE. HOLZSCHNITT
◎ VON KARL MOLL OM. ◎





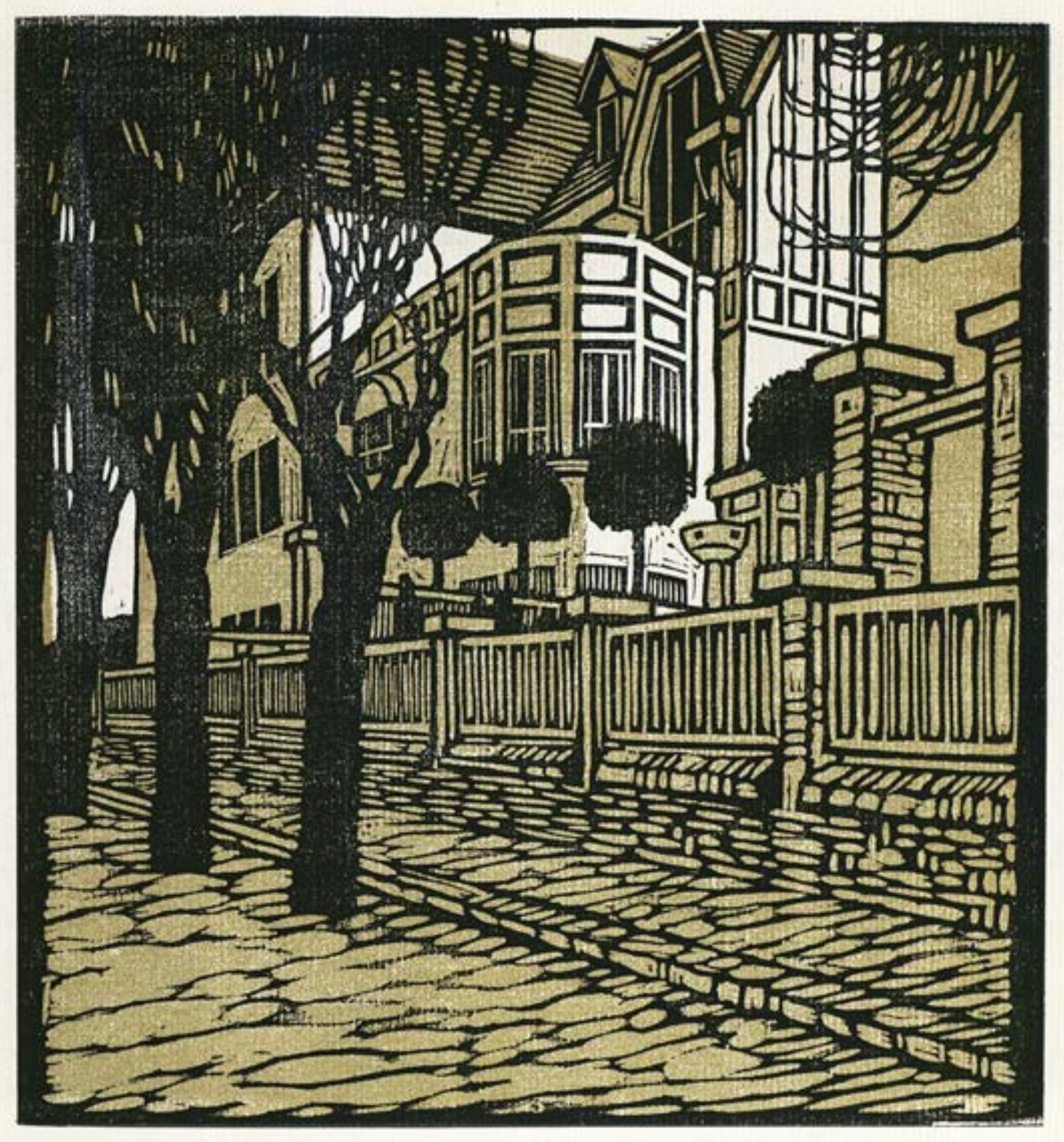
EHEMALIGES WOHNHAUS THEODORS VON KÖRNER IN DÖBLING.
ORIGINAL-HOLZSCHNITT VON KARL MOLL OM.





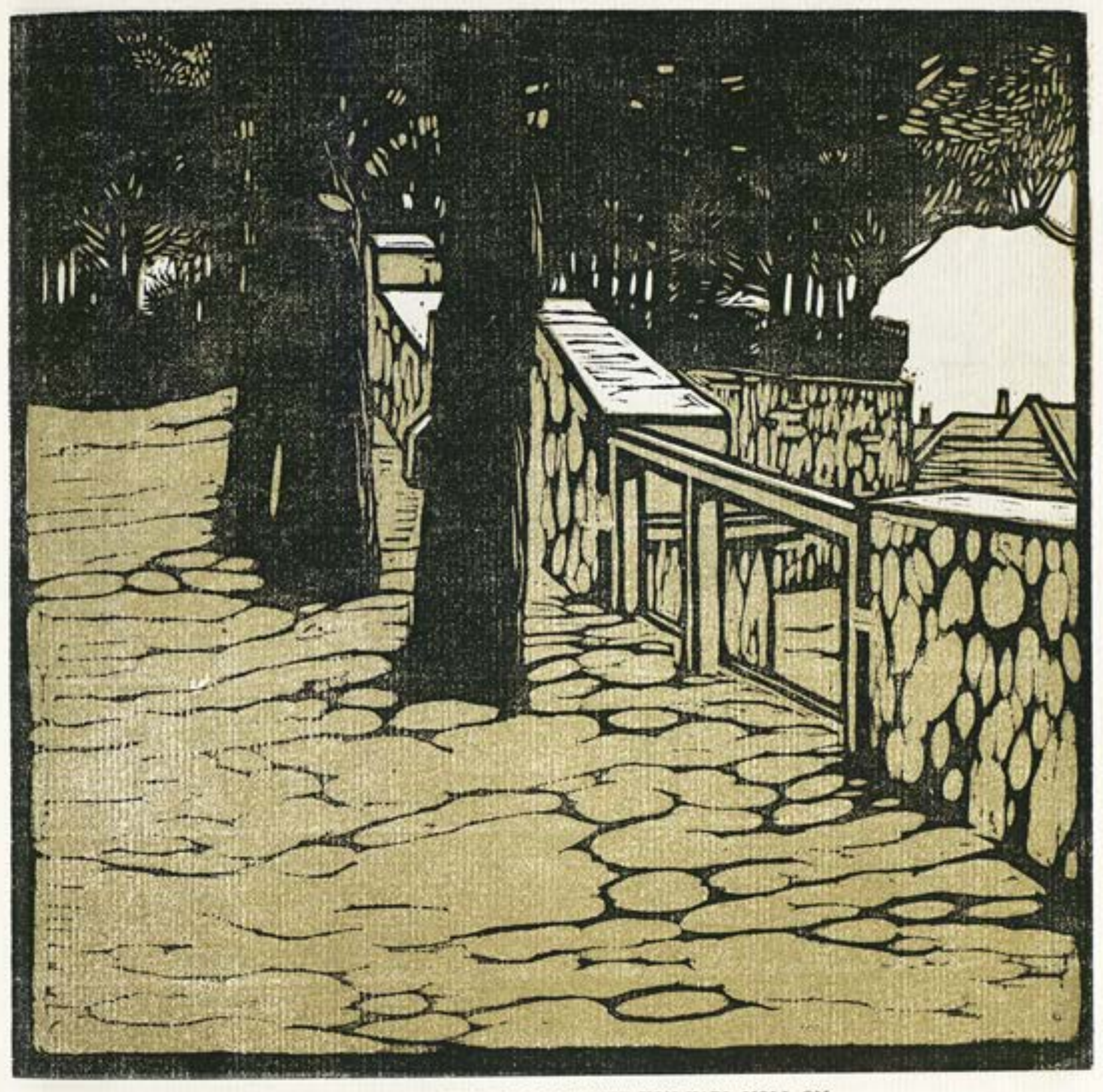
HOHE WARTE. ORIGINAL-HOLZSCHNITT VON KARL MOLL OM.





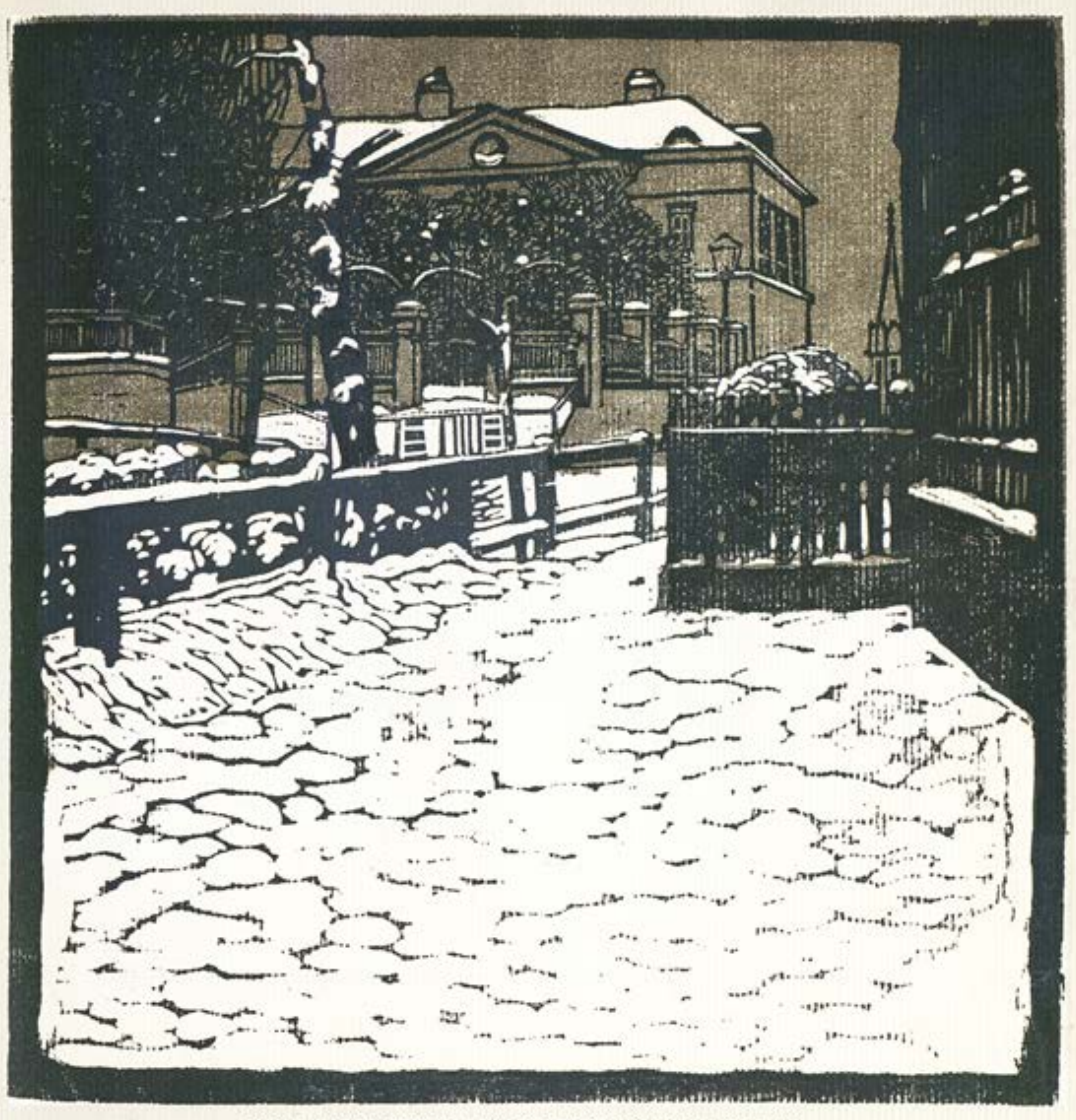
WOHNHÄUSER AUF DER HOHEN WARTE. ORIGINAL-HOLZSCHNITT VON KARL MOLL OM.





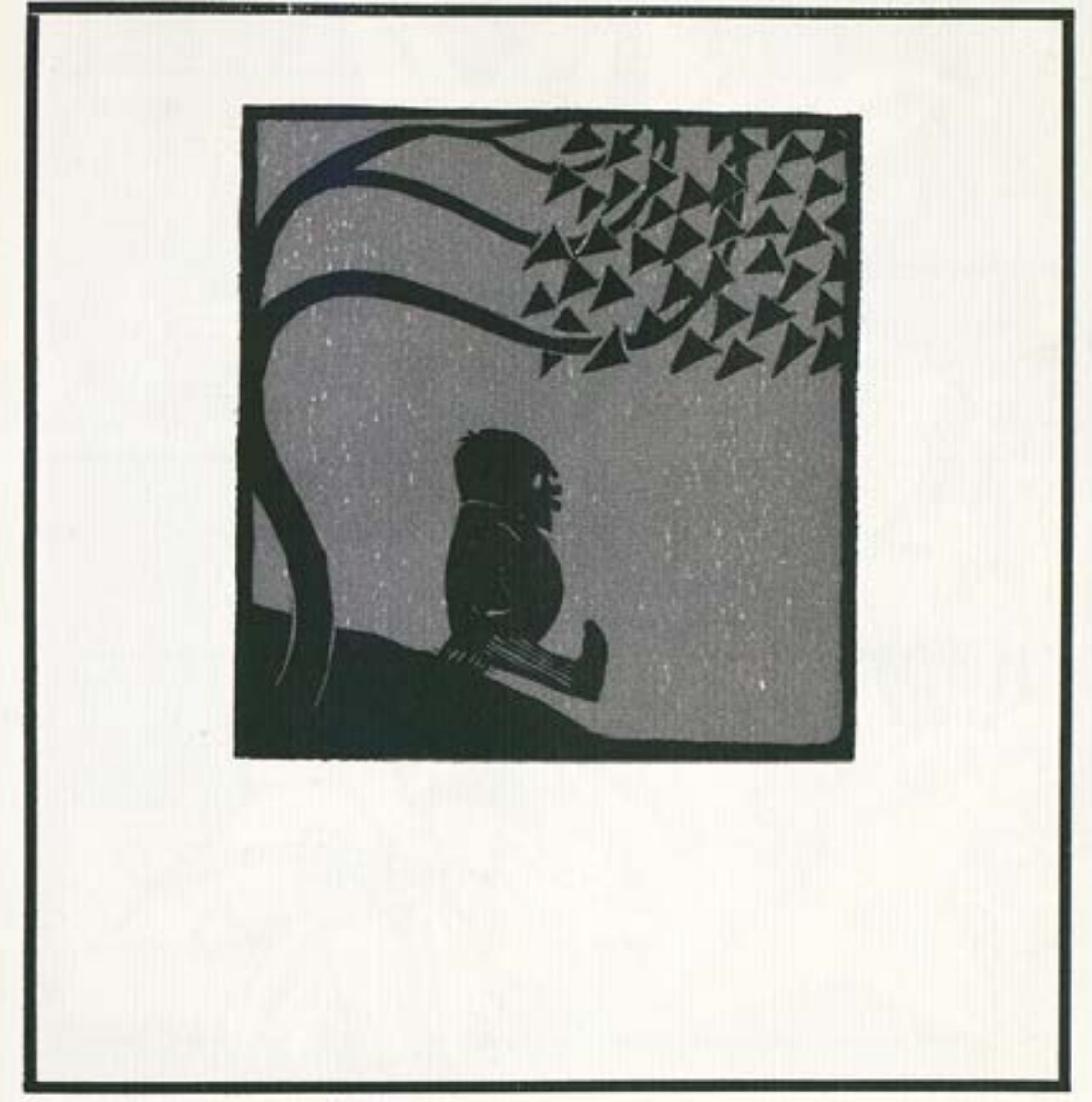
HOHE WARTE. ORIGINAL-HOLZSCHNITT VON KARL MOLL OM.





HOHE WARTE. ORIGINAL-HOLZSCHNITT VON KARL MOLL OM.





Original-Holzschnitt
v. Leop. Stolba OM.





Original-Holzschnitt
v. Leop. Stolba OM.





Original-Holzschnitt
v. Leop. Stolba OM.





Original-Holzschnitt
v. Leop. Stolba OM.





Original-Holzschnitt
v. Leop. Stolba OM.





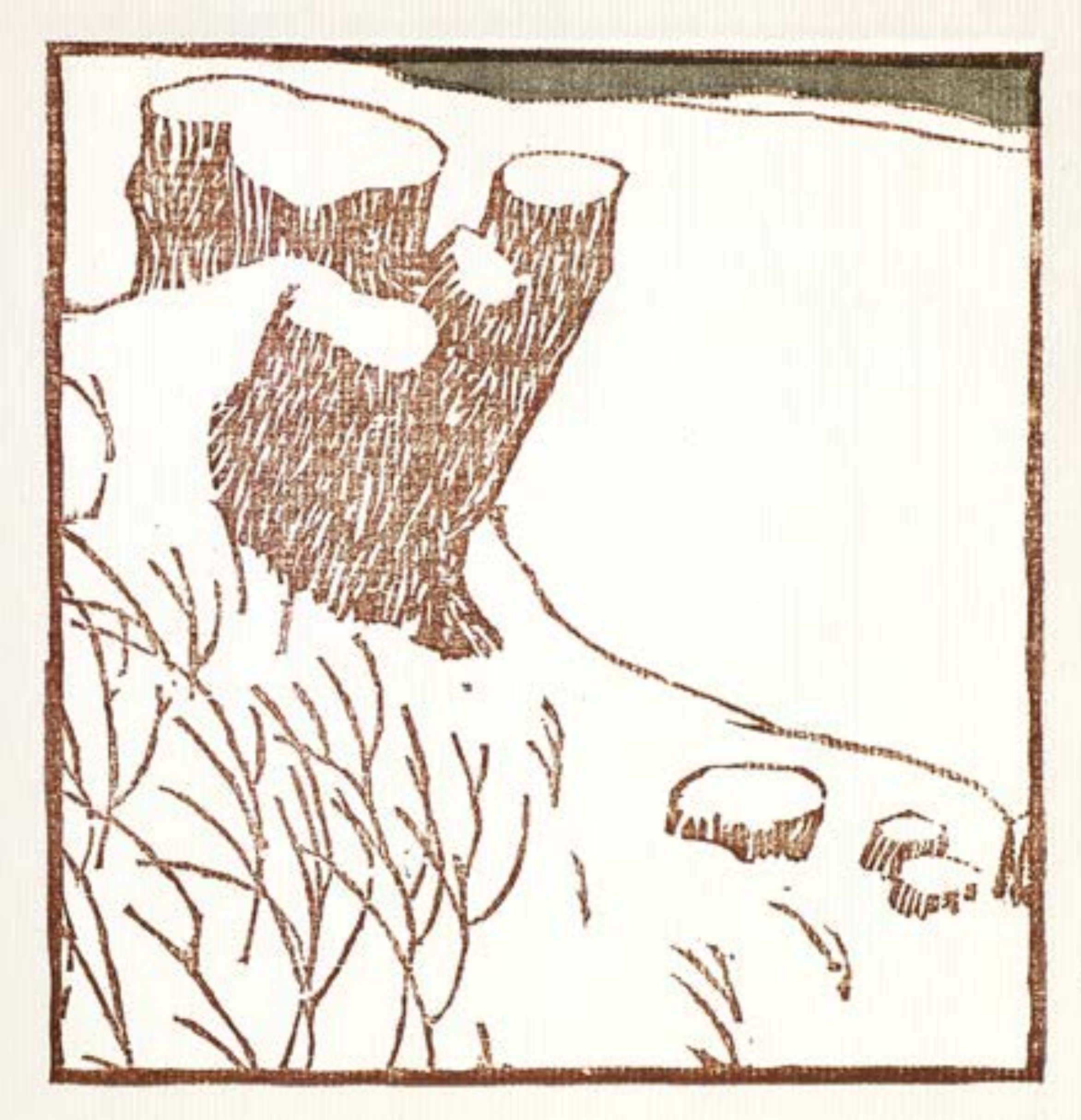
Original-Holzschnitt
v. Leop. Stolba OM.





Original-Holzschnitt
v. Leop. Stolba OM.





Weidenstumpf
im Schnee.
Original-Holzschnitt
von Leop. Blauen-
steiner





Portrait.
Original-Holzschnitt
von Loop. Blauen-
steiner





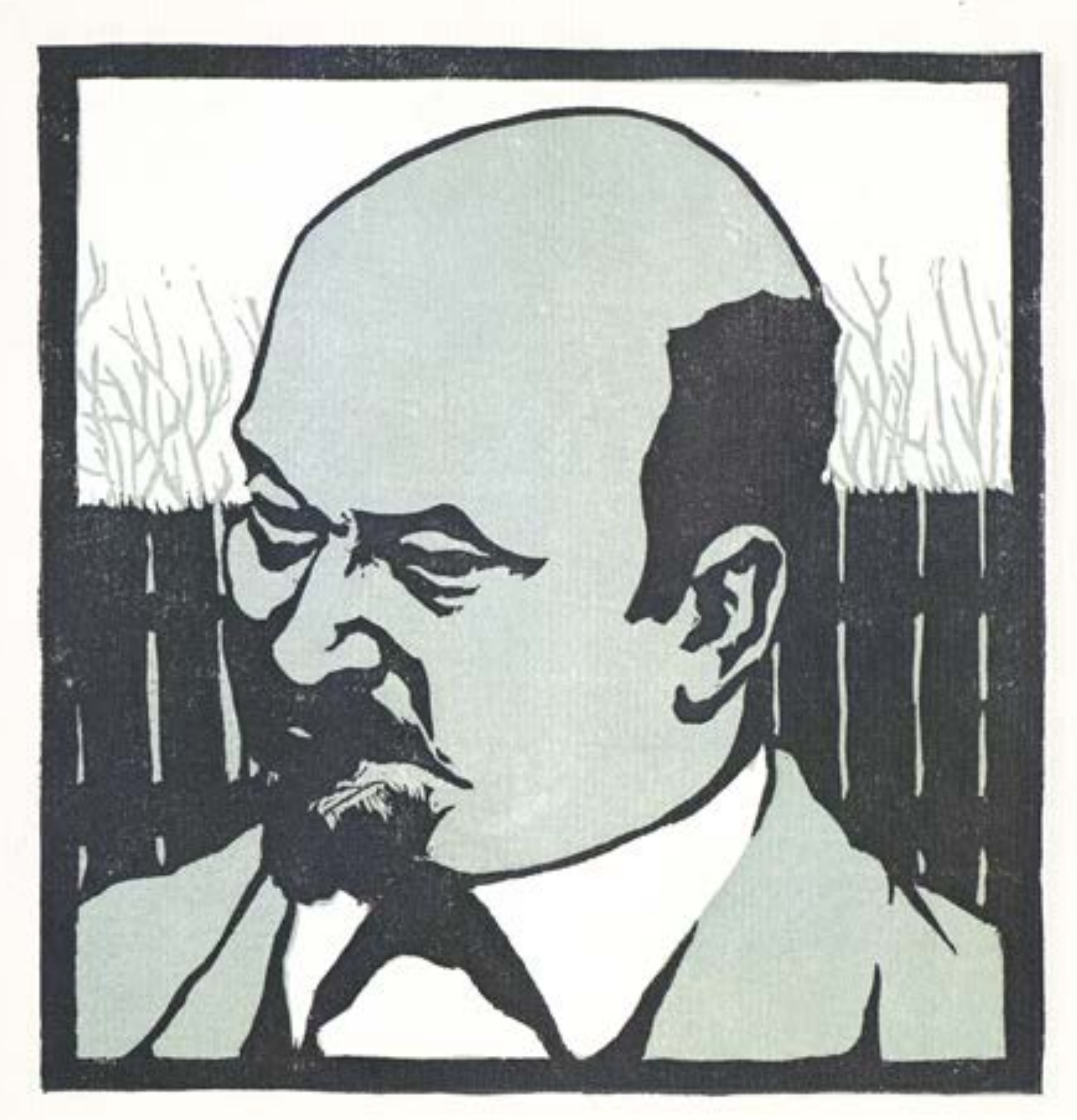
Weidenbüsche
im Schnee.
Original-Holzschnitt
von Leop. Blauen-
steiner





Kreuzweg
aus Heiligenkreuz.
Original-Holzschnitt
von Rob. Freiherrn
von Bach





Portrait.
Original-Holzschnitt
von Leop. Blauen-
steiner





Portrait.
Original-Holzschnitt
von Leop. Blauen-
steiner





Portrait.
Original-Holzschnitt
von Leop. Blauen-
steiner





Portrait.
Original-Holzschnitt
von Rob. Freiherrn
von Bach





Original-Holzschnitt
von F. v. Myrbach
OM.





Friedr. König OM

GEDANKEN ÜBER DIE PSYCHOLOGIE DER ZEICHNENDEN KÜNSTE.

ES ist merkwürdig, wie verschieden sich die Künstler zu dieser Art der Schaffensäußerung stellen: zu den zeichnenden Künsten. Es verdient hervorgehoben, nach Kräften geklärt zu werden. Viel Zufall herrscht hier, viel Augenblick. Es ergibt sich = wenn man imstande ist, tiefer zu sehen und doch die Oberfläche der Erscheinungen nicht zu vergessen, wenn man beides in sich wertet und darstellt = ein eigenartiges Bild, das bezeichnend ist, das wesentlich werden kann zur Beurteilung mancher Fragen. Auch solcher, die fernab zu liegen scheinen. Es rührt an den Kern.

Was sonst als waghalsige Behauptung erscheint, hier erfährt es vielleicht = und wäre es nur gestreift = seine Begründung oder doch eine Begründung. Begründung wenigstens nach einer Richtung hin. Und damit ist manches gewonnen. Stimmt es zu manchem sonst Gesagten, so erscheint eine gewisse Sicherheit des Resultats verbürgt.

So scheint sich denn hier ein Sinn zu offenbaren. Es ist ein Bild, das in Wahrheit vielgestaltig ist und nur in dem, der es sieht, begreift und darstellt, wie in dem, der dies liest, sich eint.

Da ist eine Zeichnung.

Eine Arbeit; eine Vorarbeit zu einem größeren Ganzen.

Also ein Teil. Abhängigkeit haftet ihr an.

Man sieht sofort = vorausgesetzt, daß wir hier einen Typus, der das Wesen wiedergibt, vor uns haben, und daß der Künstler dieses Wesen ergriff =, daß der Künstler es so wollte. Und demgemäß wurde es durchgeführt.

Es ist etwas Skizzenhaftes daran. Nicht weil es den Augenblick festhalten soll, sondern weil es *dient*. Der Künstler weiß noch nicht recht, wo er seinen Weg finden wird. Das Skizzenhafte ist also aus dem Zweck geboren; es ist aber nicht wesentlich. Mag es doch sein, daß der Künstler bis zur vollen Ausgestaltung dieses einen Teiles vorschreitet. Denn er probiert. Er stellt. So oder so. Er muß wissen, wie es sich darbietet und da wird er ebenso die Vollendung wie die Andeutung brauchen; wie es ihm genügt.

Zuweilen zeichnet er einzelne Teile dieses Teiles wieder noch besonders. An den Rand des Blattes.

So befreit er sich von der inneren Fülle. Von den *Möglichkeiten*. Er stellt sie außer sich. Er *schaut* sie. Nun wird er sehen. Wird beobachten. Abwägen.

Er wird *wählen*.

Hier also *dient* das Werk. *Bewußt*.

Es ist eine *Studie*.

Die Studie ist nur ein Mittel. Ein Hilfsmittel. Ein Zwischenstadium. Ein Zwischenakt. Ein bewußtes Unterwegs. Sie strebt zu einem Ende, dem sie sich einfügen wird. Es ist ein Wandern zu einem Ziel, das weiter liegt. Dieses Ziel wird immer im Auge behalten. Im Hinblick auf dieses Ziel werden alle Entschlüsse gefaßt. Und so *dient* denn auch hier die zeichnende Kunst.

Wenn Werke dieser Art zur Ausstellung gelangen, so ist es in der Tat, als tue man einen Blick hinter etwas, das verhüllt sein sollte. Er ist nicht nötig = dieser Blick. Es ist eine Art oberflächlicher Neugier darin, die befriedigt wird, wohl gar erst geweckt wird. Es kann dahinter im Grunde = im einzelnen Fall = ein richtiges Gefühl stehen. Zum Beispiel: ein Mißtrauen gegen die *endliche* Wahl des Künstlers. Das Ende, das Ganze, die *Komposition* befriedigt nicht. Man hofft, rückwärtsgehend Besseres zu finden. Man geht zu den Einzelheiten und sucht. Doch geht damit der Wunsch vom Wege ab. Er nähert sich anderen Gebieten.

Oft wird auch hier nur *der* Reiz anstoßend wirken, das allmähliche Werden verfolgen zu wollen. Nicht kritisch, auflösend. Sondern vielmehr zuschauend. Das Niveau wird tiefer gelegt. Damit lockern sich die Fäden. Man sieht, wie alles sich zusammendrängt aus einem Chaos von Möglich-

keiten und sich endlich verdichtend eint. Es ist die Art der Komposition, deren Wegen man hier folgt. Das allmähliche Sich-Zusammenfügen. Das Sich-Runden zum Ganzen. Es ist ein sehr feiner Reiz: das Werden, das beinahe organische Wachsen. Immer aber im Hinblick auf das Endliche, das Gewordene. Den Abschluß. Das Endwerk. Der Reiz des Werdens kann bei dem Einzelnen mehr oder minder zeitweilig dominieren. Die Studie aber ist = so losgelöst betrachtet = nicht für sich da, sondern zu einem Zweck gemacht. Diesem Zweck dient sie und dieser Zweck ist das Endwerk.

Das ganz Entgegengesetzte.

Diese Künstler machen keine Unterschiede.

Was sie = als zeichnende Kunst = geben, hat bildartige Wirkung.

Es ist ein Bild.

Mit all den Qualitäten, mit all den Ansprüchen des Bildes. Nur zufällig, äußerlich besteht vielleicht noch eine Differenz. Ganz äußerlich: im Format. Vielleicht auch noch ein wenig in der Art der Ausführung. Eine Differenz zum wirklichen, eigentlichen Bild.

So wie es ist, braucht es vielleicht nur noch um ein kleines vergrößert zu werden = und es gälte als Bild. Und da die Größe heutzutage = ein sehr äußerlicher Maßstab natürlich = nicht mehr so erforderlich ist wie ehedem, so kann auch dieser Unterschied fallen.

Im Hinblick auf den besonderen Charakter, den die zeichnenden Künste doch haben müssen, wie jedes Ding seinen besonderen Charakter hat, scheint hier also = in dem Eindringen des Bildhaften = ein Mangel vorzuliegen. Ein Mangel an Stilgefühl. Auch sind Anzeichen dafür da. Was nicht gewahrt ist, das ist die Reinheit des Stils. Damit zugleich ein Mangel an Gefühl für den Raum. Dies alles gilt nur im Hinblick auf den besonderen Charakter der zeichnenden Künste. Und es handelt sich hier nicht um den äußerlichen Charakter, den die Technik der Herstellung abgrenzt. Es handelt sich um die Wahrheit des endlich Gewordenen, des Seienden. Nicht des Sein-Sollenden. Die Technik wird ihr gewichtigstes Wort erst dann sprechen können, wenn alle anderen Wege frei sind. Da müssen wir dann schweigen. Zu reden hat da nur der Künstler. Es ist gut, diese Grenze immer unzweideutig zu betonen. Sie ist zum Gemeingut geworden, diese Phrase: der Kunst sind keine Wege vorzuschreiben. Und

doch = man sehe sich doch um! Auf Schleichwegen pürschen sich diese Banditen an das Edelwild „Kunst" immer wieder heran. Freilich = eine starke und gerechte Kunst wird solche Zweifel gar nicht aufkommen lassen. Die Künstler schaffen. Und wir sehen. Wirkung und Gegenwirkung. Was bis dahin, bis zu der Sehensmöglichkeit, vor sich ging, dessen Resultat das Sein ist, das entzieht sich unserer Kenntnis. Freude oder Unlust am Sein, Zustimmung oder Abneigung = das ist unser Teil. Es kann dies nicht klar genug betont werden. Es wird natürlich immer ein Hinüberschweifen geben. Aber es fragt sich, wo der Kern liegen soll. Und heutzutage geht die Freude am Sein immer mehr verloren und dies ist zu einem Teil die Folge davon, daß der Laie = infolge jener törichten Art grassierender Volksbelehrungssucht = sich im Besitz einiger lückenhafter Kenntnisse, die ihn natürlich nicht beschweren, ihm alles leicht und entscheidbar erscheinen lassen, berufen und berechtigt glaubt, mit dem Künstler um diesen Weg, um dieses „Vorher" zu rechten. Darüber geht die Freude und das Sein vollständig verloren. Natürlich tragen auch die Künstler hier ihren Anteil Schuld. Doch wird man in beiden Fällen nicht den Ausdruck „Schuld" aufrechterhalten können. Es sind Entwicklungen. Bestimmte Ursachen und bestimmte Folgen. Diese Fragen sind recht heikel, weil sie eigentlich nur unumgängliche Entwicklungsstadien darstellen. Infolgedessen läßt man sie am besten auf sich beruhen und dann werden sie sich entwicklungsgemäß von selbst erledigen.

Friedr. König OM.



◷ Von dem Standpunkte der Bildkunst aus betrachtet, mag es zu begrüßen sein, daß nun so manches sich absondert, das unnötig das Gebiet so überfüllte und den Umfang so vergrößerte. Sein Glück in Beschränkung, die innere Wahrheit ist, sucht und nicht immer wie rasend, wie tollwütig bis zu den letzten Grenzen der großen Bildkunst strebt. Dieses Abstoßen des Nur-Zufälligen wird in der Zukunft immer weitere Kreise ziehen, immer neue Gebiete zu demselben Streben ermuntern und jedes Gebiet wird so dahin trachten, sich zu reinigen; wird in sich Stufen und Rangfolgen beobachten lernen und beobachten lehren. ◷◷◷

◷ Ein Zufall also ist es, daß dieses Ding, dieser Typus wieder nicht sich zu dem großen Bilde auswuchs, das es sein will, innerlich ist und nur aus äußerlichen Gründen sich nicht da einfügt, wohin es strebt. ◷◷◷

◷ Die Bildkunst mag dabei befriedigt sein. Aber das ist kein Grund, daß diese Art nun bei den zeichnenden Künsten ein Unterkommen sucht. Es will ein Werk der zeichnenden Kunst sein und ist es dem Geist nach doch nicht. Es gehört zu den Vorstufen der Bildkunst. Nicht in dem Sinne, wie die erste Art = die reine Vorstudie = eine Stufe war. Diese ist nur technisch eine Vorstufe. Sie hat sich noch nicht entschieden. Was sie werden will, wohin sie strebt, wird sich erst enthüllen. Doch das eine ist gewiß: sie dient. Das hier dient nicht. Es ist nur ein Unterschied innerhalb der Bildkunst selbst. Es ist eine Rangfrage. Die Studie bleibt noch ganz zurück, noch ganz im Anfang, will selbst nichts sein. Dahingegen



Friedr. König OM.

geht diese Art den Weg bis zu Ende. Und ob sie hierin nicht zu weit geht, ist im einzelnen Falle zu entscheiden. Die Studie muß und will immer unfertig sein. In diesem Unfertigen ist sie in sich fertig. Diese Art jedoch ist immer fertig und will es auch sein. Innerhalb der Bildkunst mag sie wegen ihrer Bescheidenheit gern gelitten sein. So oder so? Nun = denken sie = machen wir es einmal so. Irgendetwas reizt sie dazu. Oft vielleicht etwas Nur-Äußerliches. Ein Grund ist nicht vorhanden. Bescheidenheit. Äußere Wirkung. Größere Verbreitung infolge Vervielfältigungsmöglichkeit. Dies alles mag mitwirken. Doch gehört es in die Bildkunst. In eine der vielen Unterkategorien der Bildkunst. Dem Charakter nach gehört sie dahin. Und das entscheidet. Und nicht die äußere Art der Erscheinung, nicht die Weise des Uns-Entgegentretens. In diesem Falle verdeckt dann das Äußere den innewohnenden Charakter.

Neben diesen beiden, zwischen ihnen, über ihnen steht die Art, die den besonderen Charakter der zeichnenden Kunst repräsentiert, diesen zur Erscheinung bringen will und demgemäß betont. Diese Künstler machen diese Kunst nicht sich dienstbar, als zufälliges Mittel, dessen sie sich zu ihrer Laune neben anderem bedienen können. Vielmehr respektieren sie die Grenzen und spüren innerhalb dieser Grenzen dem Wesen nach. Sie dienen dieser Kunst, die ihnen vornehm und zurückhaltend erscheint, deren fremden und besonderen Reiz zu ergründen ihre Aufgabe ist, deren fremden und besonderen Reiz immer von neuem in Frage zu stellen, immer von neuem zu finden und wieder zu erweisen sie berufen sind.

Wie in einen tiefen Schacht steigen sie hinunter. Holen herauf. Ein ewig Neues liegt in dieser reinen Art. Hier offenbart sich zusammenwirkend aus der Fülle der ureigene Charakter dieser Kraft.

Ihr Grund.

Ihr Muß.

Ihre Wesenserklärung.

Ihr Stil!

Und gerade die großen und feinen Künstler betonen diesen Charakter. Recht deutlich und eindringlich. Denn hier offenbart sich innerste Art.

Es sind dies Werke, die anders nicht gegeben werden könnten.

Nicht so. Werke, die so sein müssen.

◎ Hier offenbart sich der Stil. ◎◎◎

◎ Feinheit der Empfindung für den Raum! ◎◎◎

◎ Feinheit der Empfindung für den Ton! ◎◎◎

◎ Eine erlesene Auswahl aller Werte und beinahe nicht zu beschreiben.

◎ Fast unter einem suggestiven Zwang zusammengebannt und daher von innen strömend. ◎◎◎

◎ Nicht die Fülle der Wirklichkeit. Sondern die besondere Art. Innerhalb dieser Grenzen geht das Wirken eines jeden seine wesensgemäß vorgeschriebenen Wege. Die Zartheit. Die Weichheit. Der Zorn. Das Pathos. Die Lust zum Reden. In Linie und Farbe fließt das alles zusammen. Die augenblicklichsten Stimmungen des Moments werden unerbittlich festgehalten. Es ist ein ungeheures, grenzenloses Material. ◎◎◎

◎ Ein grenzenloses Material seelischer Möglichkeiten. ◎◎◎

◎ Hier entsteht das, was nur hier gegeben werden kann. Hier. Sonst nirgends. Das Tiefste, das Geheimnisvollste kann hier bloßgelegt werden. Das Unsagbarste = hier wird es sagbar. Noch zitternd. Kaum geboren. Und doch schon ahnungsvoll sich regend. Weder fertig. Noch unfertig. Doch nichts Festes. Ein Durchgang. Etwas für sich. ◎◎◎

◎ Ein Durchgang. Bewegung! Werden! ◎◎◎

◎ Bewegung in Linie und Farbe. ◎◎◎

◎ Dieses Festbannen im Durchgang = da liegt der Reiz beschlossen. Es ist ein Belauschen. Ein feinstes Formen nach dem Bilde des Belauschten. ◎◎◎

◎ Darum zieht es uns hierhin. Es ist die feinste Blüte der bildenden Künste. Was die Lyrik für das Wort, das sind die zeichnenden Künste für die bildende Kunst. Alles regt sich hier. Das Allerpersönlichste = hier wird es ans Licht gehoben. Darum ist hier ewig das Zentrum. Der Ausgang. Der Boden zur Erneuerung. Noch sind dem Neuen keine Fesseln auferlegt. Kein Zweck bindet das Neue. Es ist noch nicht geformt. Noch nicht verbogen. Noch nicht gebeugt zum Zweck. Zu dieser Kunst zieht es uns. Immer mehr wird es uns dahin locken. Sie ist ein Teil von uns. Sie spricht uns selbst aus. Und wenn sie dies bisher nicht tat, so wird es so sein. Diese Kunst ist fähig dazu, da sie so biegsam ist. Biegsam zu jeder Nuance. Dies ist ihr Wesen. Und so bleibt sie sie selbst. Es ist kein Zwang

Friedr. König OM.

in ihr. Sondern nur eine große, fessellose Freiheit. Und nur eines ist ihr Gesetz: ihr Wesen.
◎ Die Studie. ◎◎
◎ Das Bild. ◎◎◎
◎ Und dieses Dritte. Es hat keinen Namen. Man müßte es denn die Zeichnung nennen.
◎ Diese drei Arten. Sie mischen sich also.
◎ Sie mischen sich bei den zeichnenden Künsten und ebenso entsprechend bei der großen Kunst, der Bildkunst. Auch da gehen diese Wege. Ist alles Bild, was als solches auftritt? Gibt es auch nicht dort einen Stil? Ein Muß? Wonach vieles ausscheidet. Und Rangstufen entstehen?
◎ Drei Grundcharaktere von einander streng geschieden. ◎
◎ Wie sind da die Grenzen? ◎◎◎
◎ Nicht leicht sind die Wege zu finden. Denn ungebahnt ist alles. Und das Resultat ist, hier wie da: ungeklärte Vielfältigkeit.



Das ist: Wirklichkeit. Nur in dem, der sieht, begreift, darstellt, wie in dem, der dies liest, eint sich das Bild. Wenn wir der Wirklichkeit nachgehen wollen, dürfen wir nicht scheiden. Wenn wir sie nachzeichnen wollen, dürfen wir nicht untersuchen und den Ehrgeiz darin sehen, zu trennen. Hier geht alles, was nebeneinander existieren sollte, in einander. Alles scheint ins Belieben gestellt. Es kann alles sein. Die verschiedensten Misch-Auffassungen = sie scheinen berechtigt. ◎◎◎

◎ Doch sucht sich der Verstand und das Empfinden einen Weg. Es überlegt, grübelt, vergleicht der Verstand. Und trifft Entscheidung. Das Empfinden tastet. ◎◎◎

◎ Nicht die Wirklichkeit gibt den Maßstab, ist Maßstab = eine andere Welt tritt daneben. Auch sie will schöpferisch sein. Die Wirklichkeit ist für sie nur ein Untergrund. ◎◎◎

◎ Und hier liegen die drei Grundcharaktere fest. Der Grundcharakter dessen, was „zeichnende Kunst" heißt. Geht man durch eine Ausstellung = wie vielfältig erscheint das Bild. Alle drei Typen sind da vertreten,

mischen sich unmerklich, so daß man meint, es gäbe nur wahllos ein Durcheinander. ◷◷◷

◷ Schön und verführerisch ist diese buntfarbige, vielgestaltige Wirklichkeit. Es bedarf einer leichten Kraft, sich ihr gegenüber zu halten. Aber ebenso reizvoll ist es, hier, durch dieses Dickicht, Wege zu schlagen. Seien diese Wege auch nur dazu da, um für einen Augenblick Licht zu schaffen. Licht dringt plötzlich ein. Und damit Klarheit, wo man diese bisher nicht ahnte. ◷◷◷

◷ Um diese Grundcharaktere = sie liegen fest = kristallisiert sich alles herum. Man muß sie festhalten. ◷◷◷

◷ Drei Wege. ◷◷◷

◷ Und überall sonst dichter Wald. Durch den führen diese Wege. ◷

◷ Wohin sie führen, weiß niemand. ◷◷◷

◷ Und viele reizt es vielleicht, lieber im Dunkel und Dickicht sich zu verlieren. ◷◷◷

*

◷ Noch einmal kommt die Wirklichkeit, die triumphierende! Noch einmal kommt sie. Und lächelt: ◷◷◷

◷ = „Schließlich wird jede Kunst = Malerei wie Zeichnung = seine Wege gehen. Wird eine die andere beeinflussen und jede der anderen geben, was der anderen gehört. Und nicht nur dies = noch etwas obendrein! Eine Zugabe! ◷◷◷

◷ Und vielleicht liegt in dieser Zugabe, in diesem eigentlichen Zuviel, in diesem Abirren vom Wege, in diesem Ineinanderfließen der Grenzen der Reiz der Kunst. Vielleicht zeigt es von Leben; von Streben und Irren und Weitersuchen, geschieht es in rechtem Sinne. ◷◷◷

◷ Und vielleicht liegt in diesem Ineinanderfließen der getrennten Grenzen die Erklärung des Geheimnisvollen. ◷◷◷

◷ Ihr trennt! Um zu erkennen! Und doch ist es nur, als würde für einen Augenblick ein Schleier weggezogen. Anders könnt ihr nicht sehen. ◷

◷ Ich bin. ◷◷◷

◷ Ihr sucht." = ◷◷◷

◷ Und da war noch ein dritter Geist. Der sprach: ◷◷◷

= „Und indem ihr erkennt, schafft ihr.

Und was ihr schafft, das ist ja erst die Wirklichkeit, die Vielgestaltigkeit. Die schafft ihr erst.

Würdet ihr nicht erkennen, sondern müde am Erkennen werden, so würdet ihr nur dahin gehen, wohin schon die anderen gingen. Es ist eure Geißel, das Erkennen. Es zeigt euch immer neue Möglichkeiten. So wagt ihr. Das Leben sollt ihr haben. Das Erkennen sollt ihr suchen. Und keines soll das andere töten. Wärt ihr nicht, wo wäre diese schöne Wirklichkeit, dieses lächelnde Jugendgefühl des Werdens? Könnte es sein ohne euch? Ein altes Weib wäre es. Dürr. Mager. Vertrocknet. Und wollte euch noch anlocken? Mir graut davor.

Aber so = zaubert ihr sie erst hervor. Indem ihr erkennt, scheinbar die Wirklichkeit meistern wollt und dann wieder ihr dient, sie vereinfacht und nach dieser Erkenntnis = jeder in seinem Geist und Sinnen = vertiefend handelt, schafft, zaubert ihr sie erst hervor. Sie muß euch dankbar sein. Denn euch verdankt sie ihr junges Aussehen. Und die Vielfarbigkeit ihres Seins, das euch nun blendet und doch euer Werk ist." =

Und er ging schon, als er dies sagte. ERNST SCHUR.



Friedr. König OM.



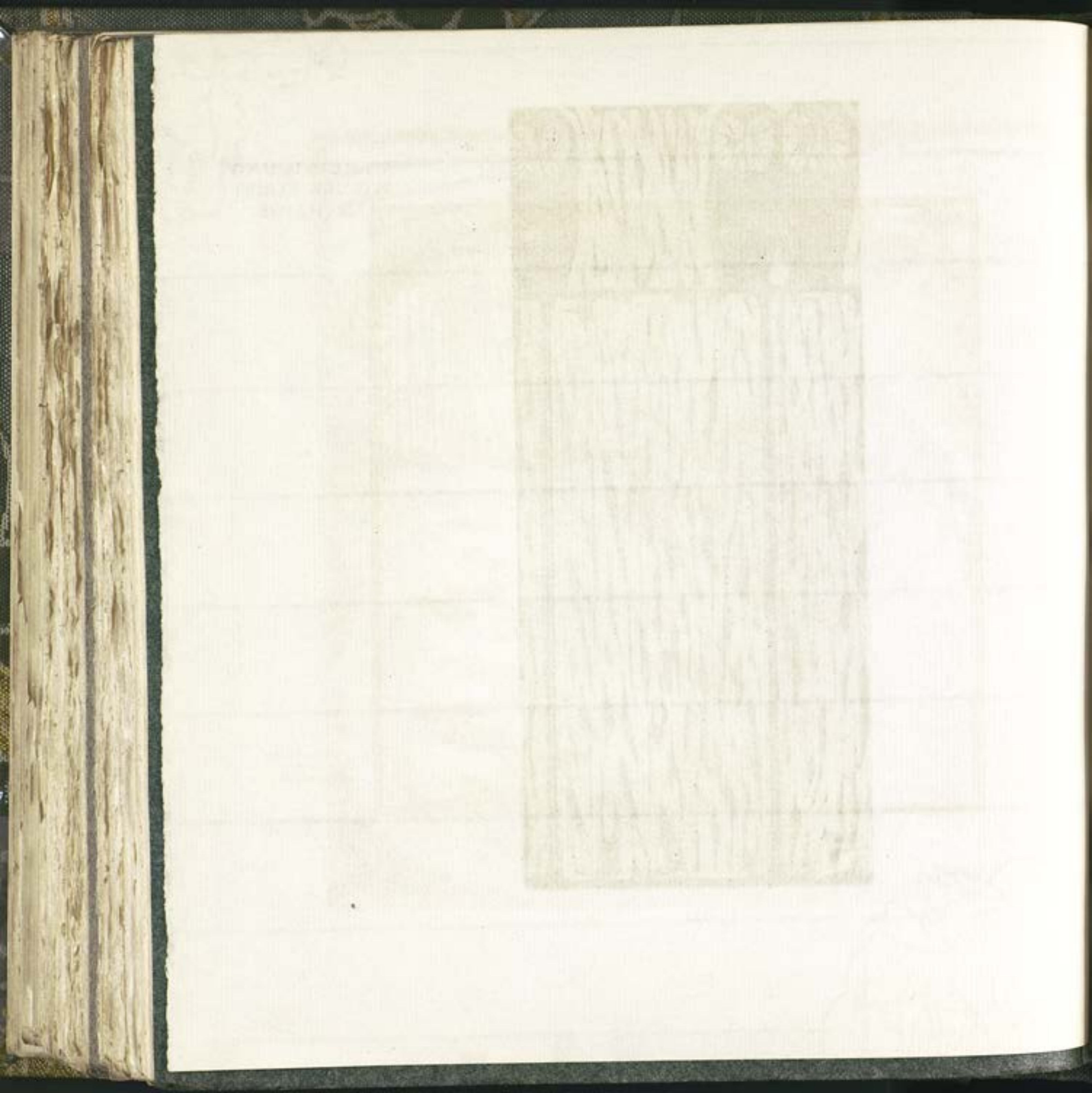
„Die Abhängigkeit.“
Original-Holzschnitt
von Leop. Forstner





VEREINIGUNG
WIENER KUNST
IM HAUSE

Original-Holzschnitt
von Wilh. Schmidt





„Knusperhexe".
Original-Holzschnitt
von Franz Meßner.





Original-Holzschnitt
von Wilh. Schmidt





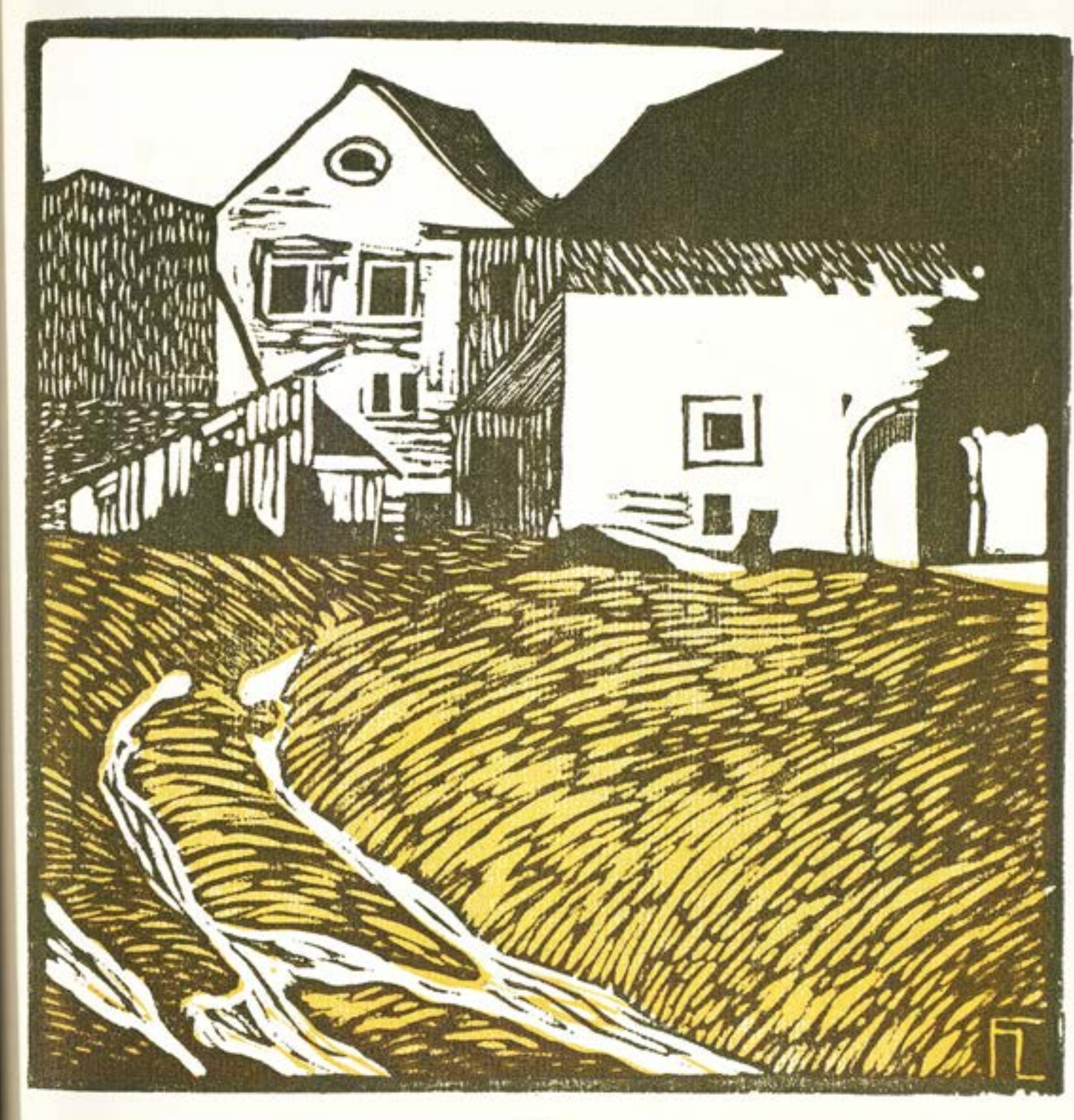
Original-Holzschnitt
v. Marietta Peyfuß





Original-Holzschnitt
von Jutta Sika



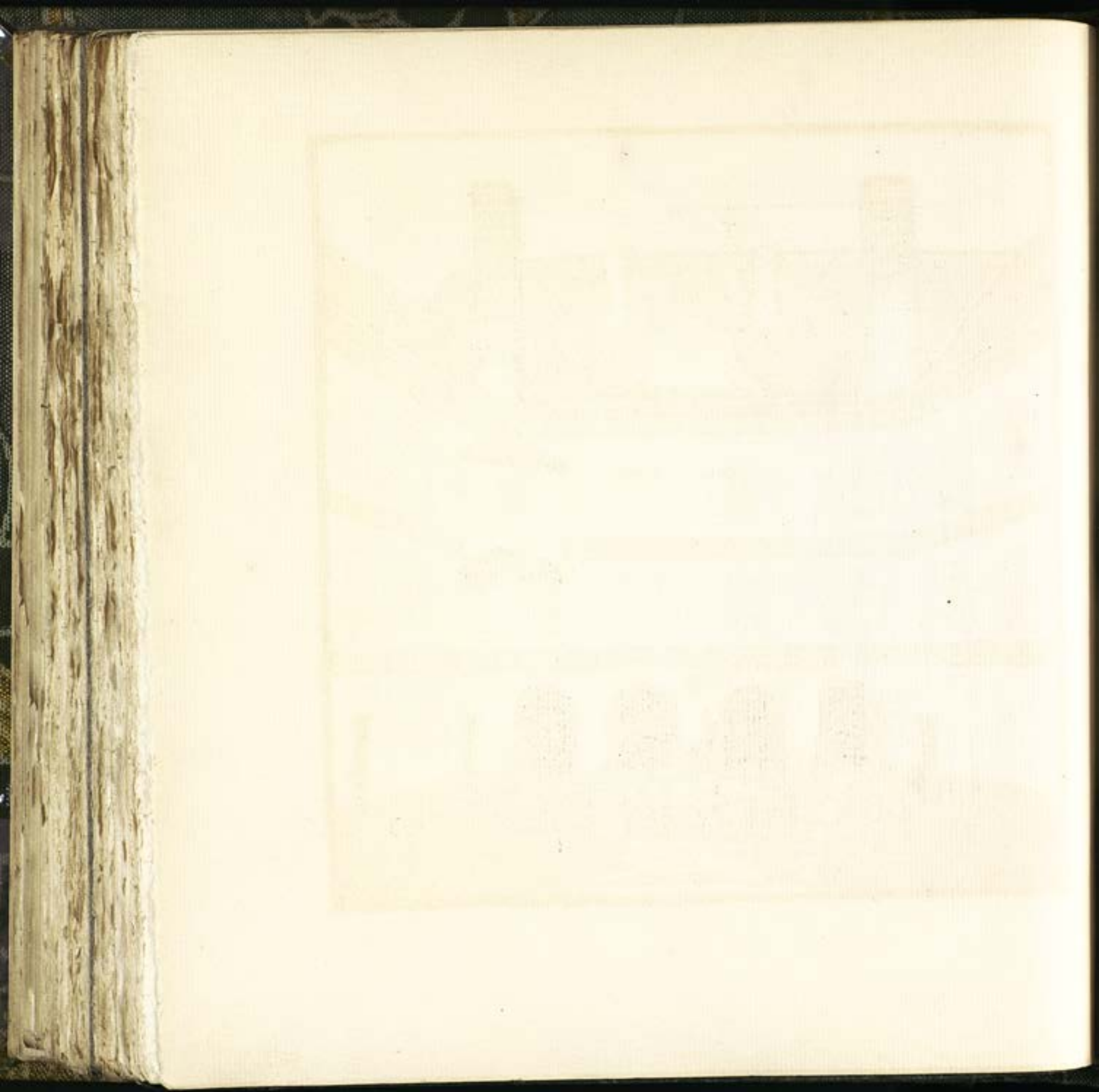


Original-
Holzschnitt
von Leop.
Forstner.



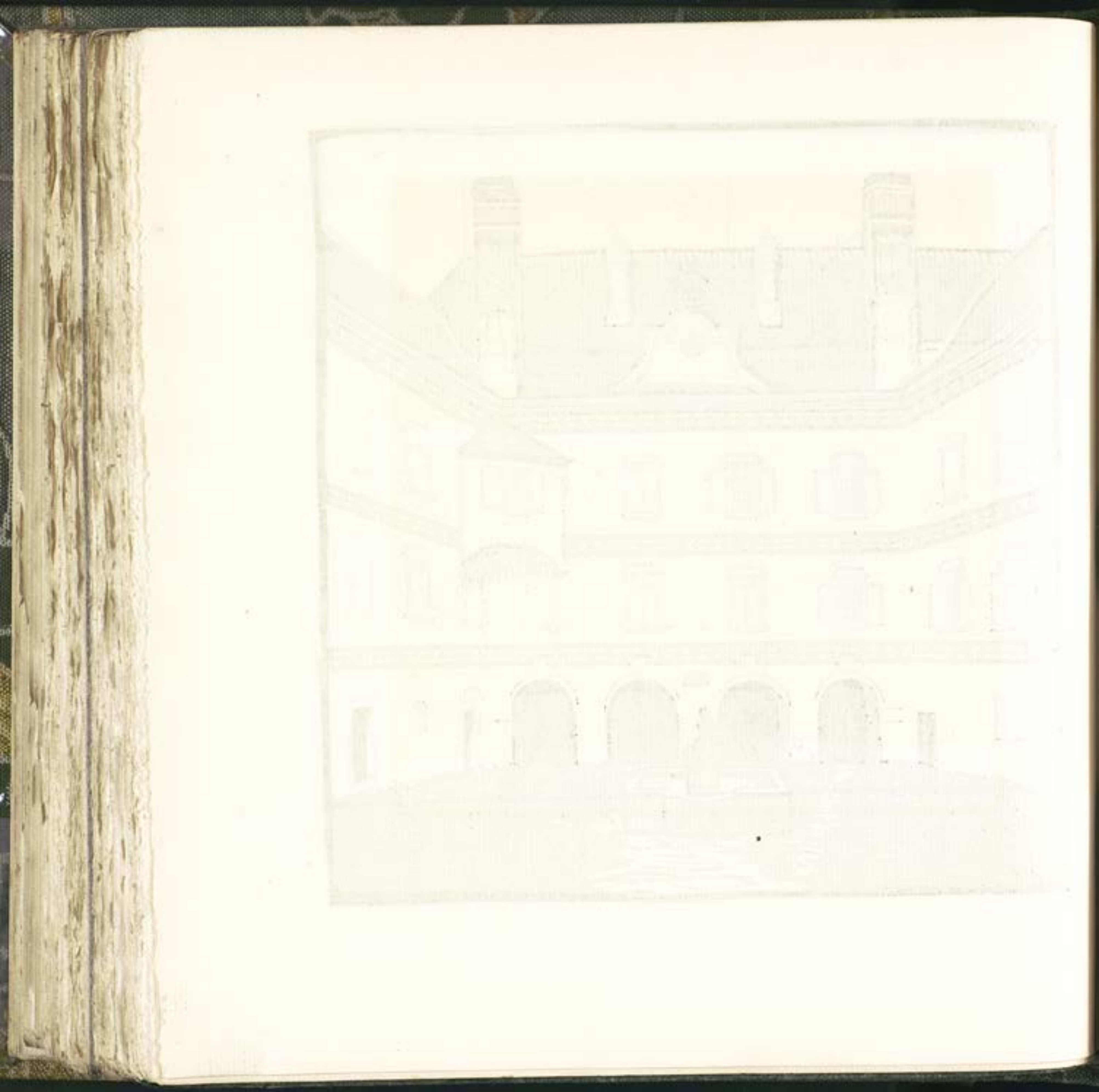


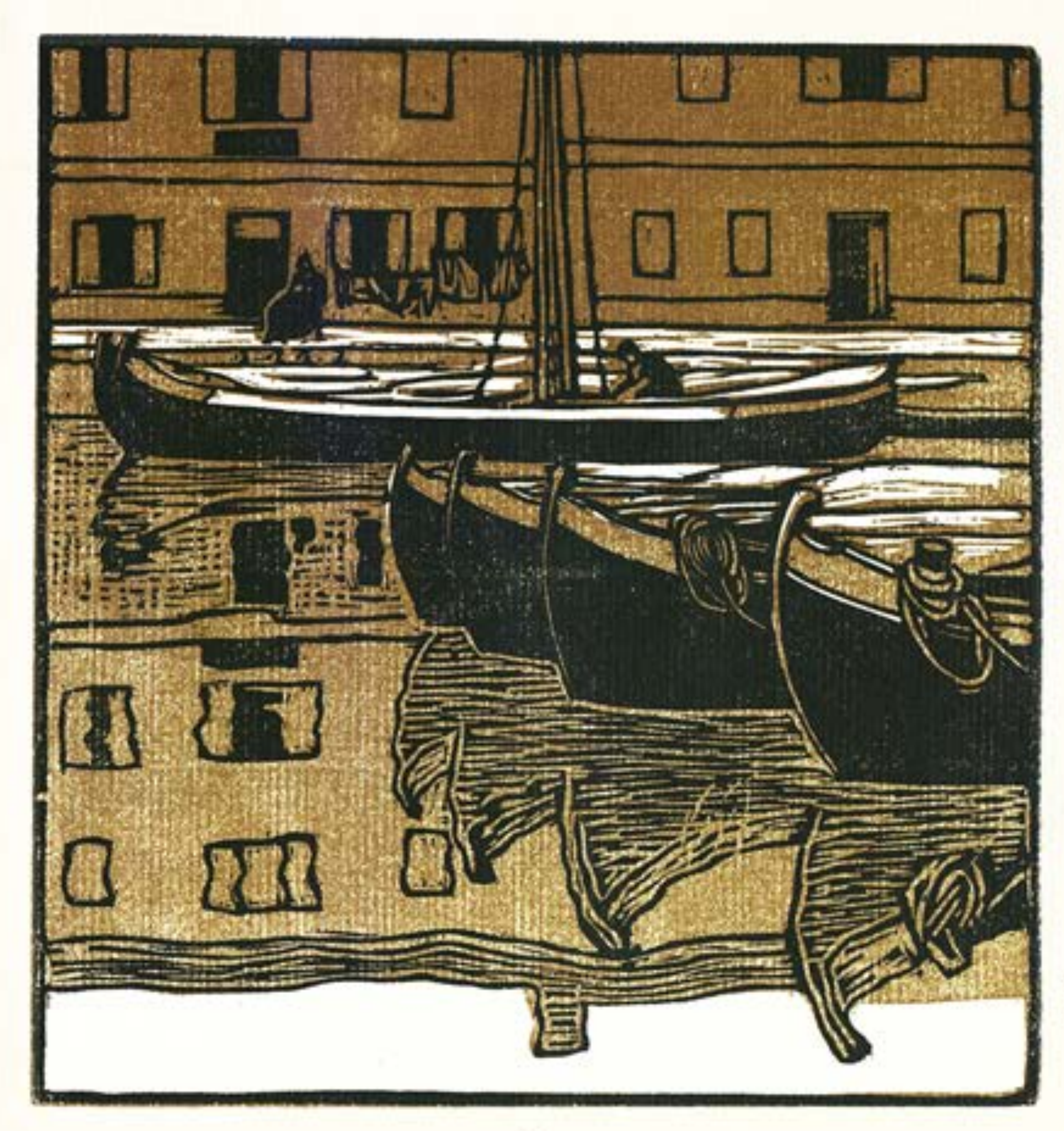
Original-Holzschnitt
von A. Nowak OM.
• Motiv aus Grado •





Original-Holzschnitt von A. Nowak OM. Drosendorf, • Schloßhof •





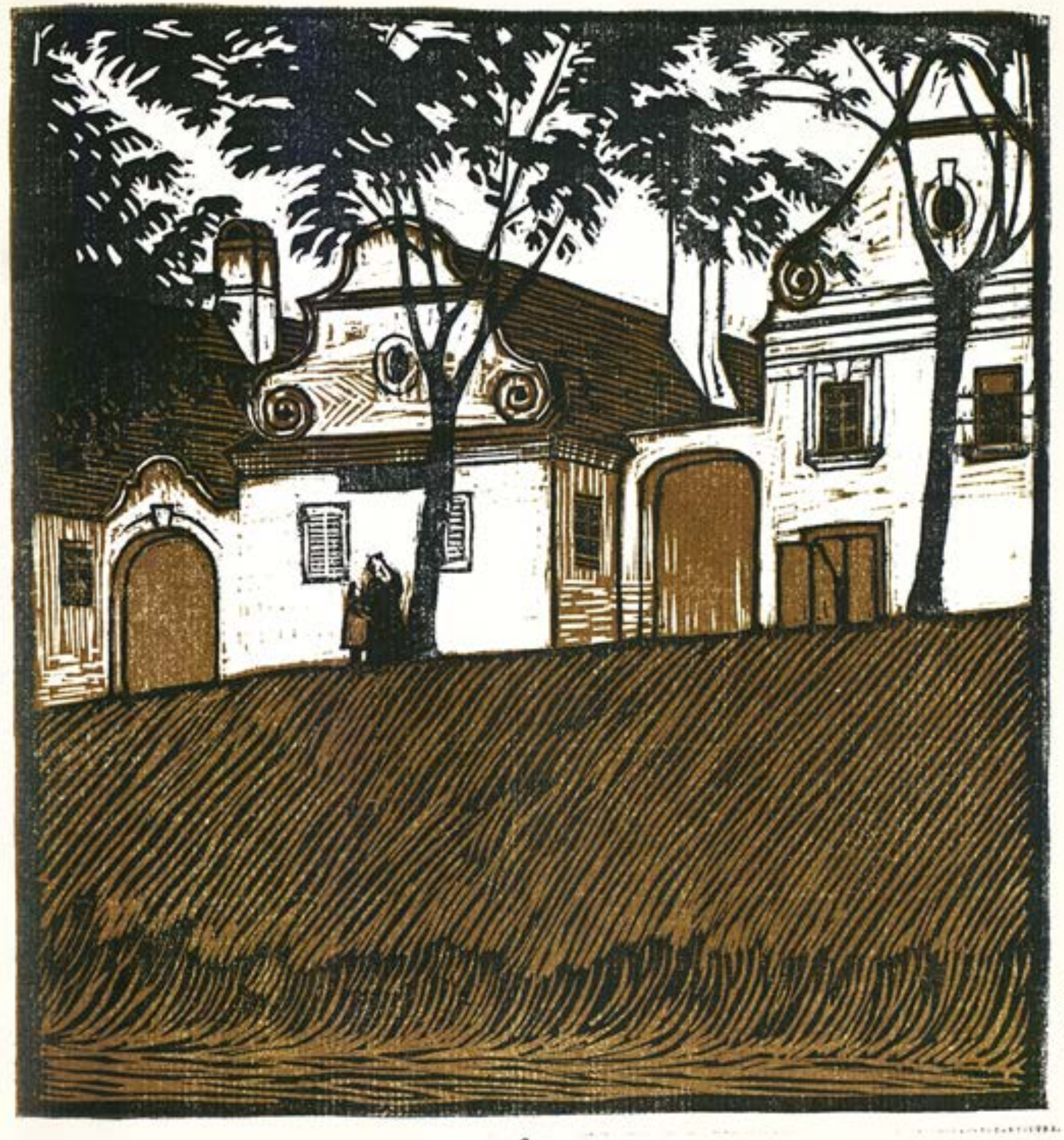
Original-Holzschnitt
von A. Nowak OM.
▪ Fischerboote ▪





Original-Holzschnitt
von A. Nowak OM.
San Giorgio Magg.
• • Venedig • •





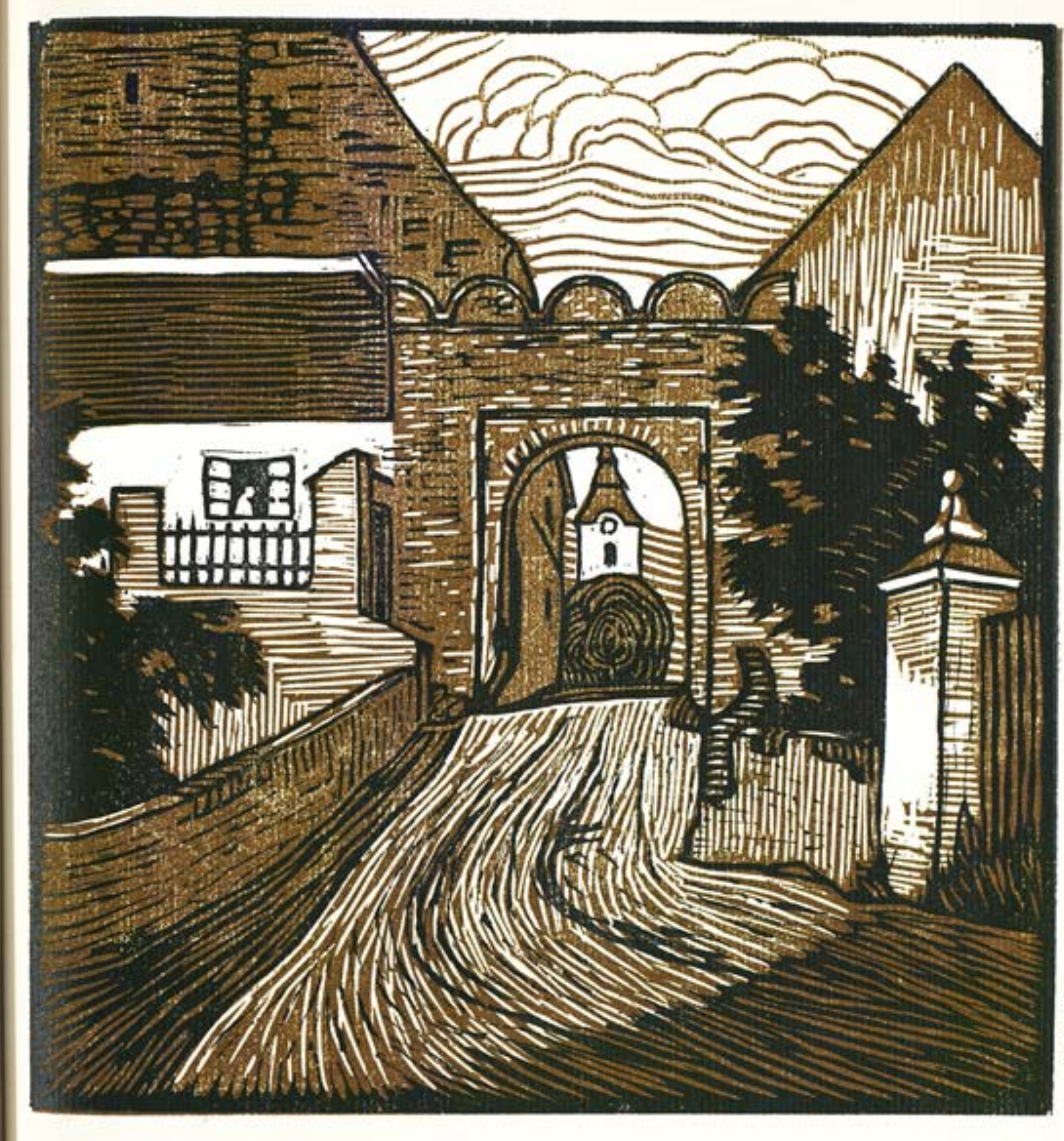
Original-Holzschnitt von A. Nowak OM. Drosendorf, • alte Häuser •





Original-Holzschnitt
von A. Nowak OM.
• Schloß Laak •





Original-Holzschnitt von A. Nowak OM. Drosendorf, Raabser-Tor



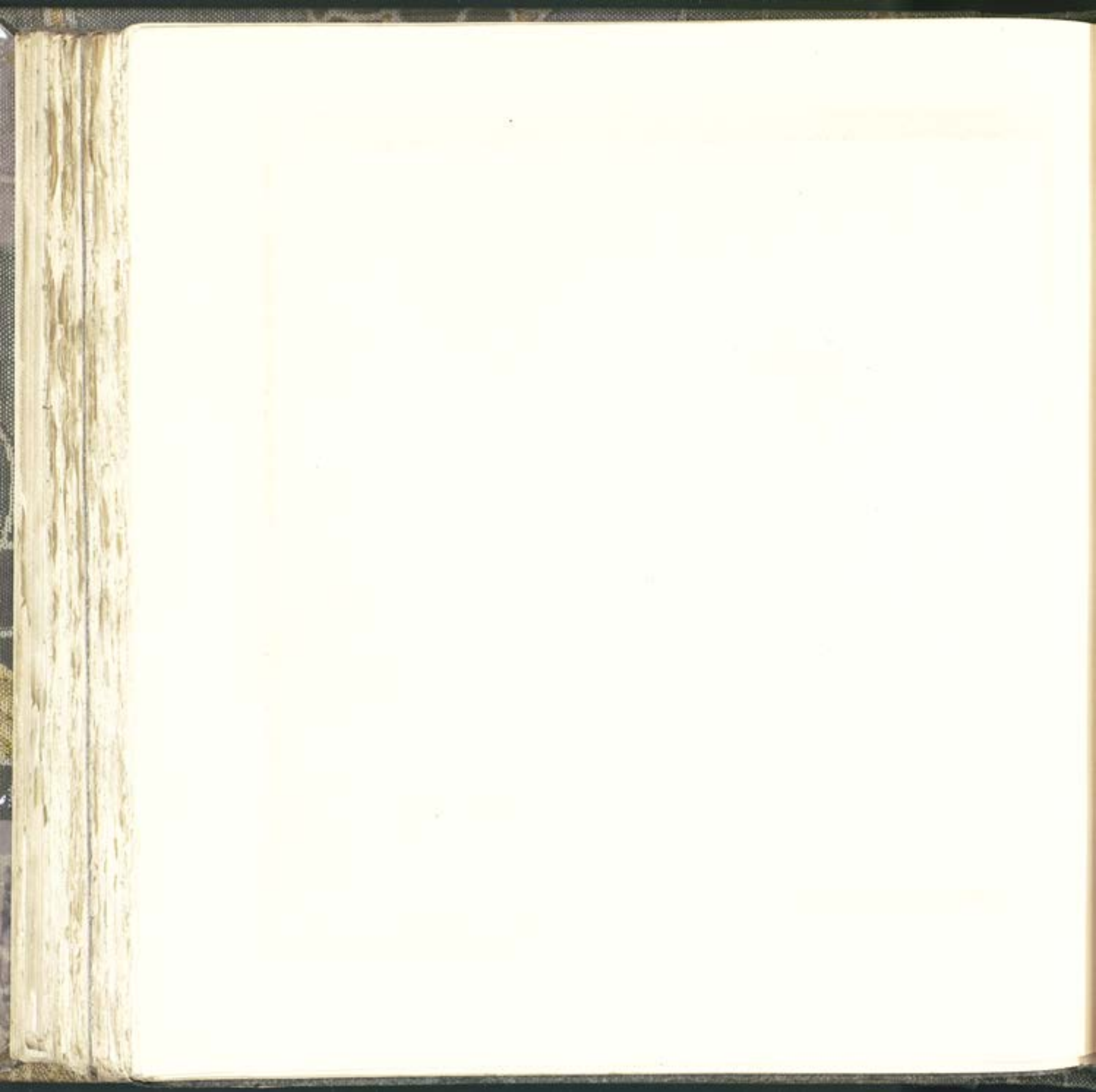


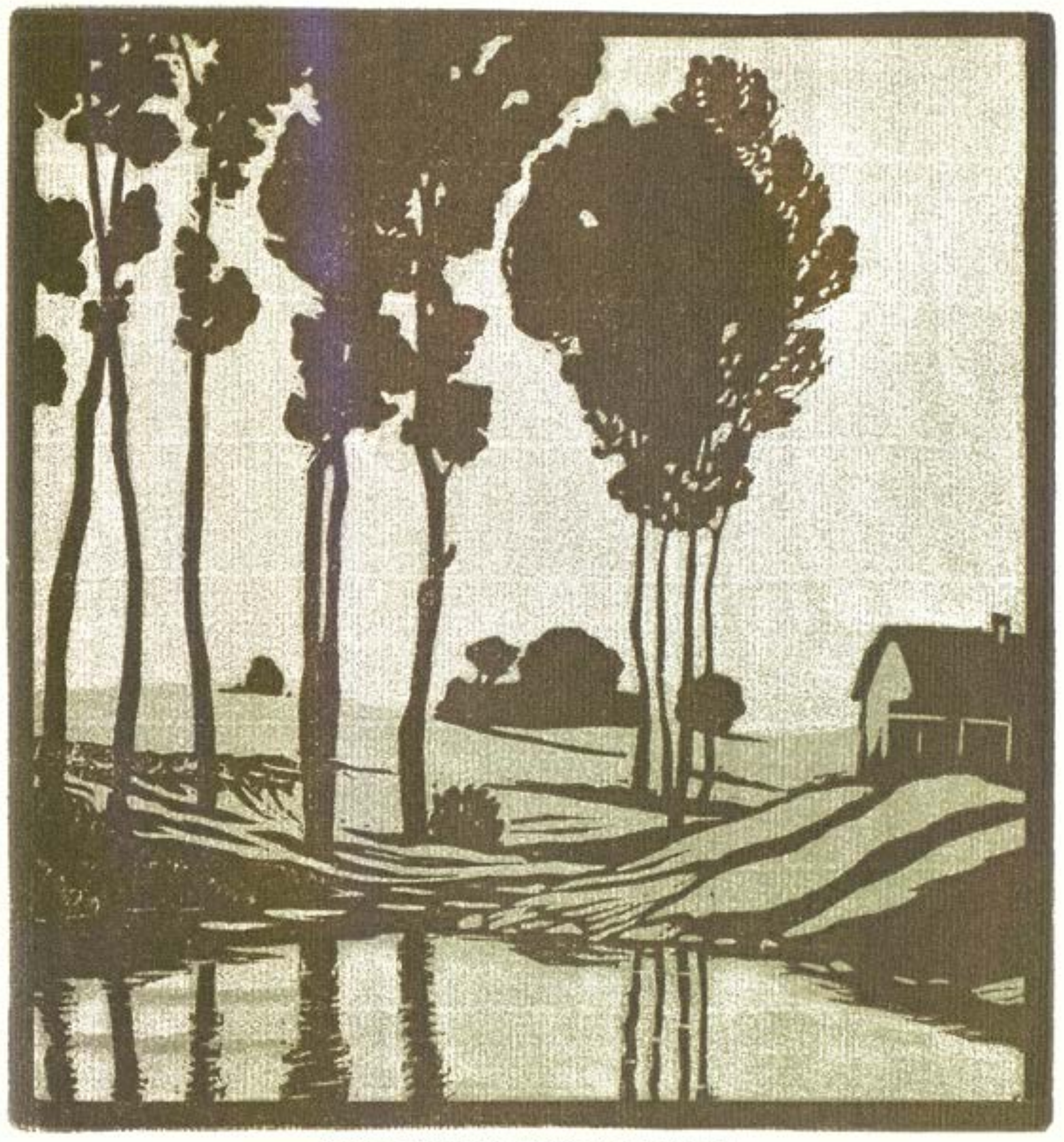
Original-Holzschnitt
von A. Nowak OM.
• • Trabakel • •





ORIGINAL-HOLZSCHNITT VON HUGO HENNEBERG





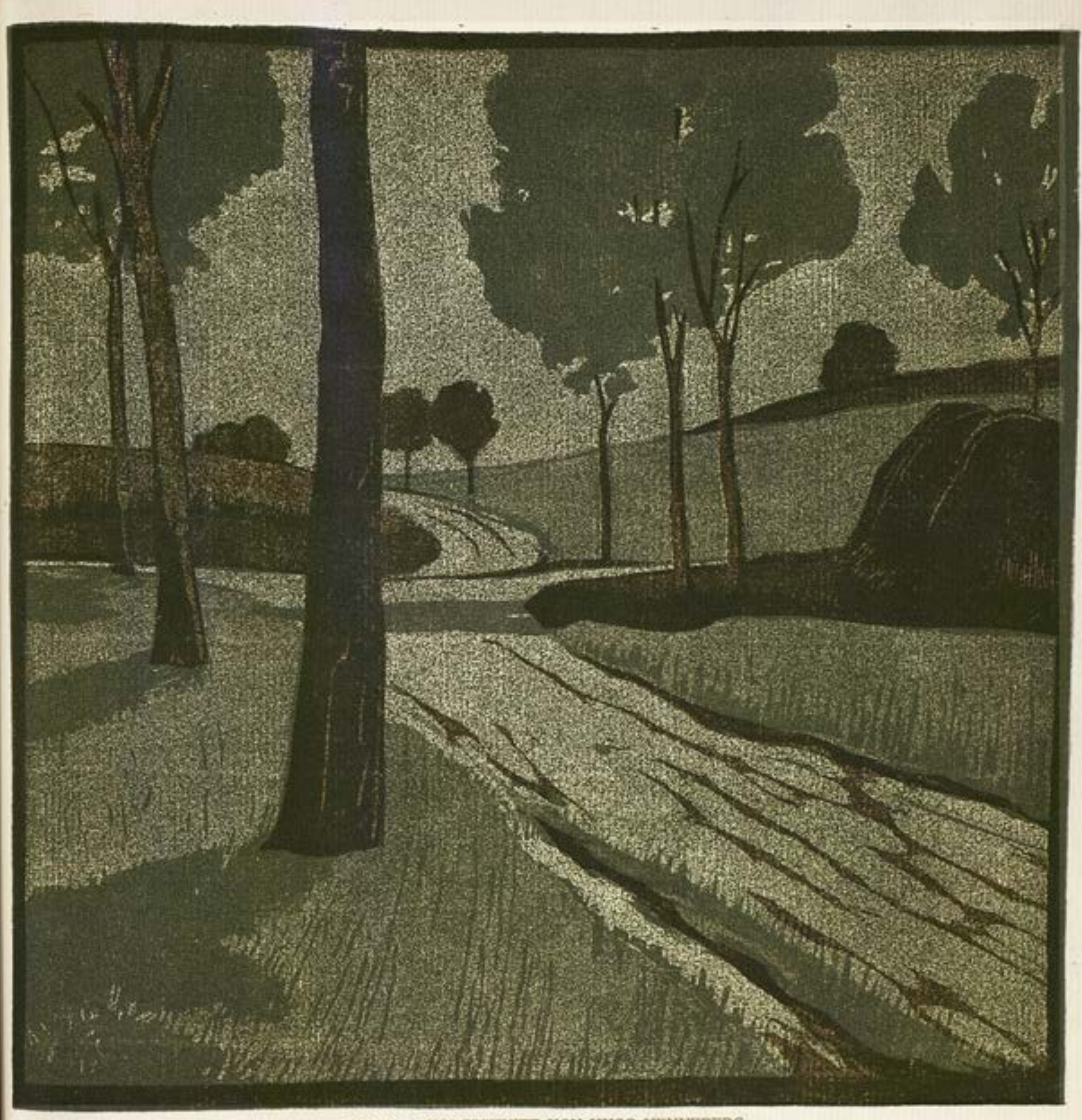
ORIGINAL-HOLZSCHNITT VON HUGO HENNEBERG





ORIGINAL-HOLZSCHNITT VON HUGO HENNEBERG





ORIGINAL-HOLZSCHNITT VON HUGO HENNEBERG





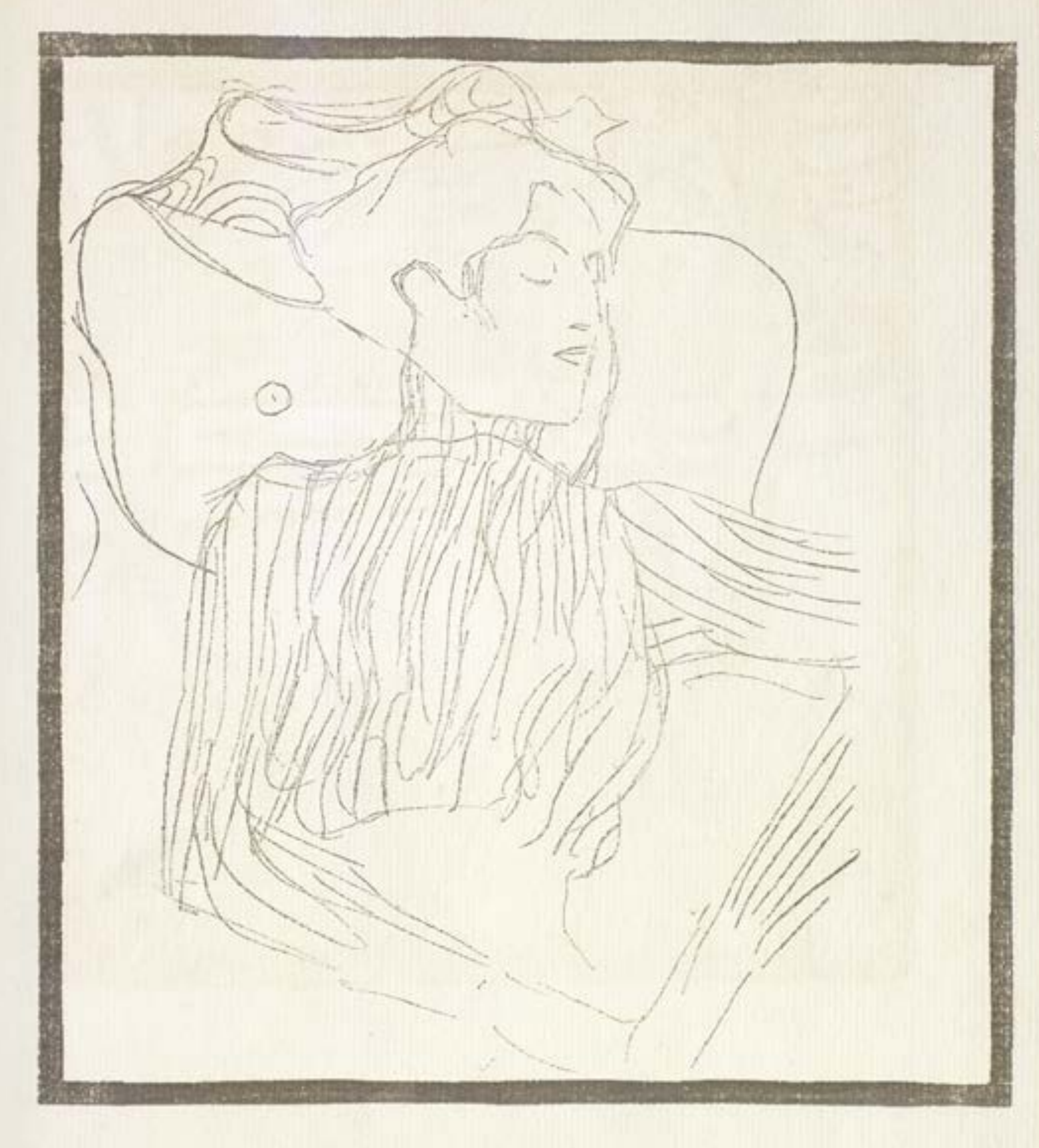
ORIGINAL-HOLZSCHNITT VON HUGO HENNEBERG





ORIGINAL-HOLZSCHNITT VON HUGO HENNEBERG





• STUDIE •
GUSTAV
• KLIMT •





• STUDIE •
GUSTAV
• KLIMT •





• STUDIE •
GUSTAV
• KLIMT •



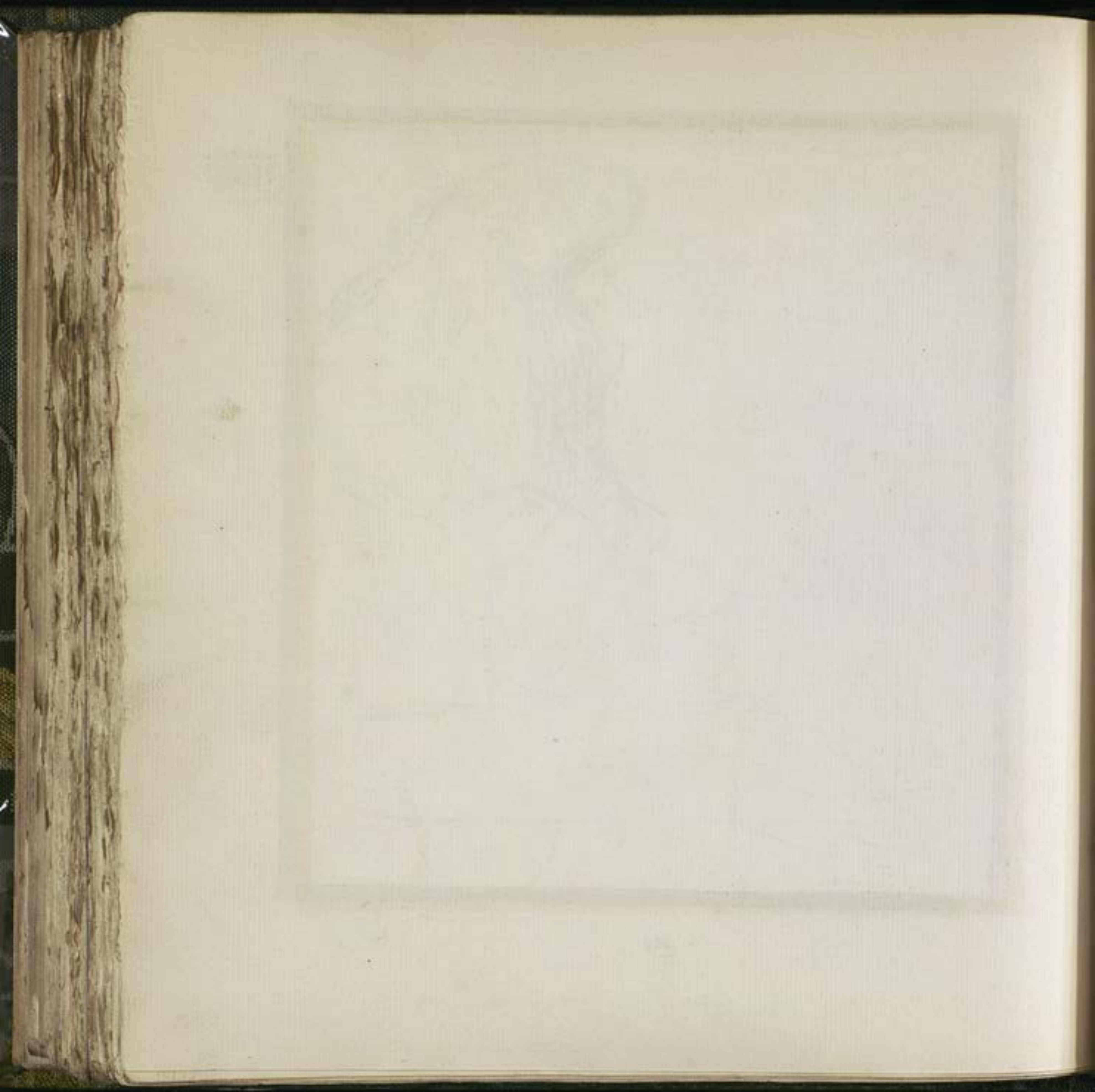


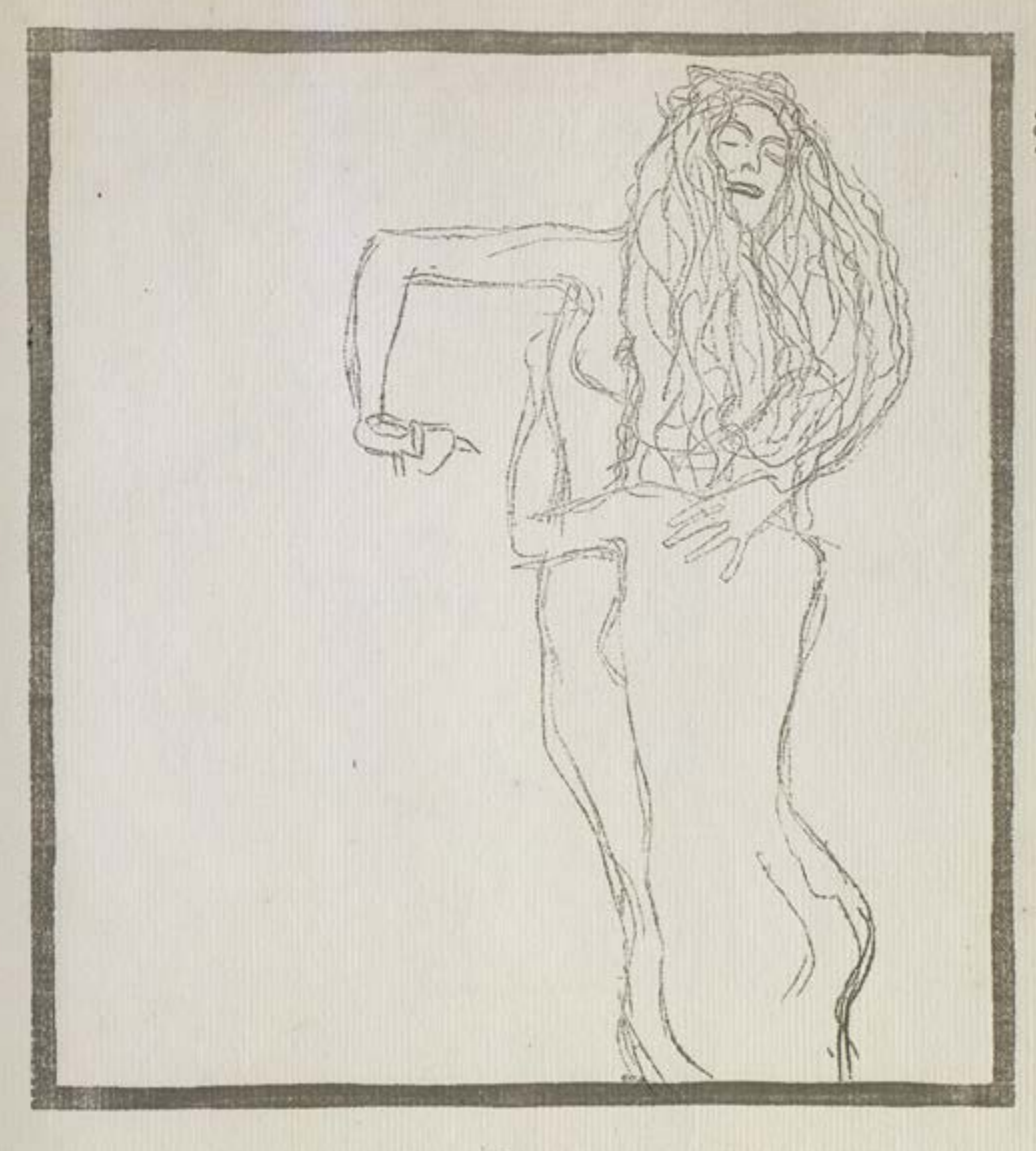
• STUDIE •
GUSTAV
KLIMT •





• STUDIE •
GUSTAV
• KLIMT •





• STUDIE •
GUSTAV
• KLIMT •



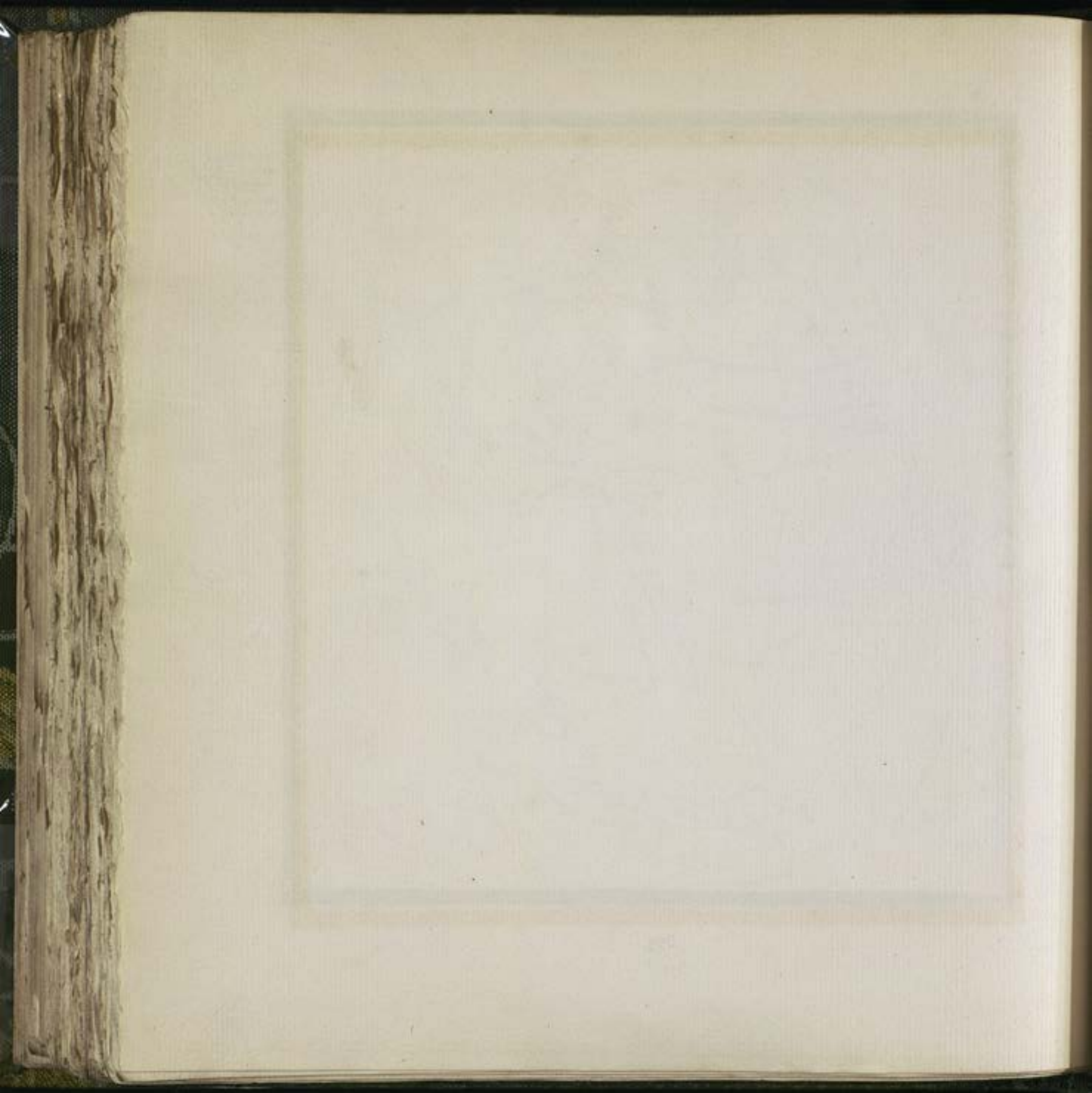


• STUDIE •
GUSTAV
• KLIMT •





• STUDIE •
GUSTAV
• KLIMT •



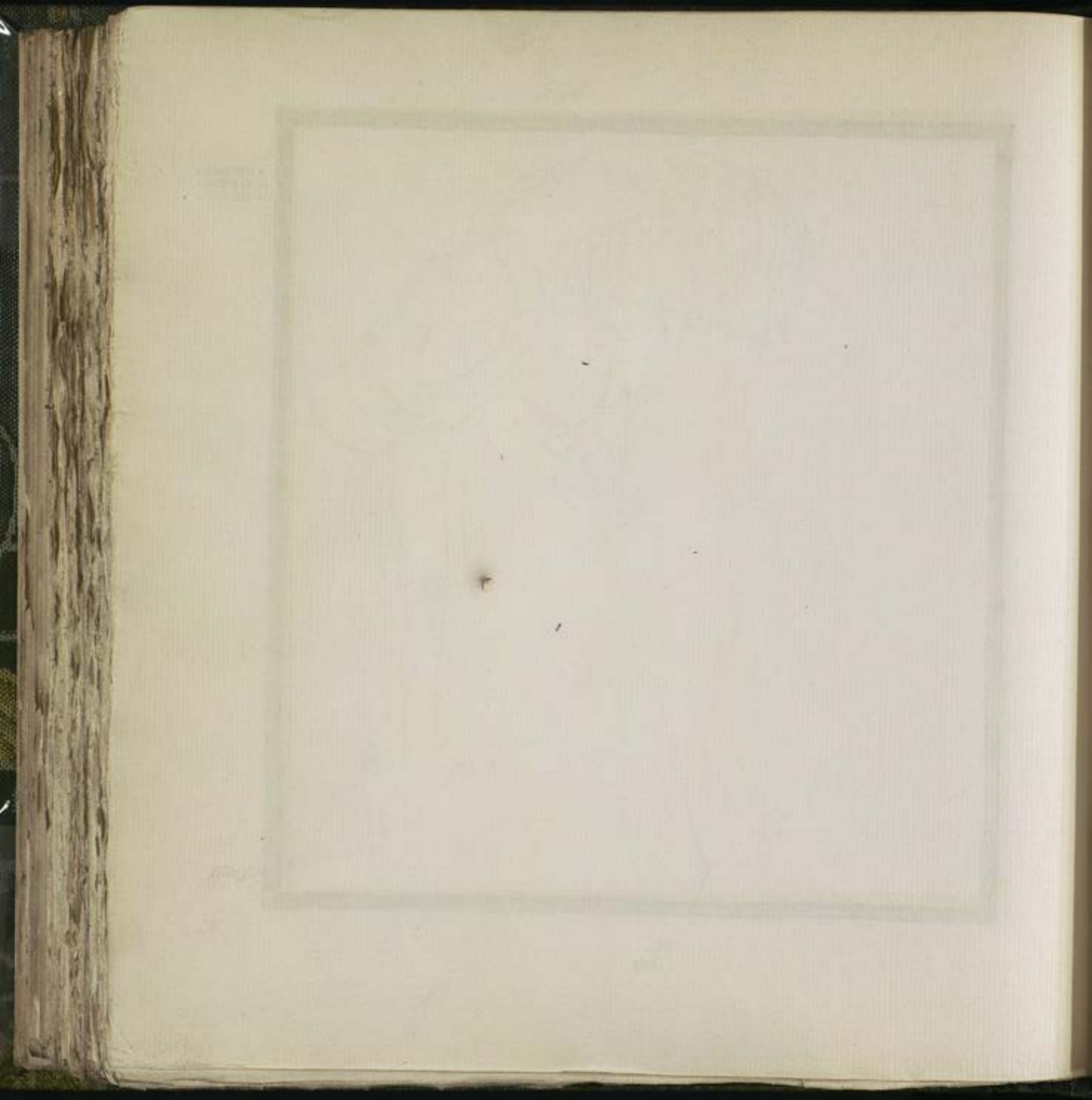


• STUDIE •
GUSTAV
• KLIMT •



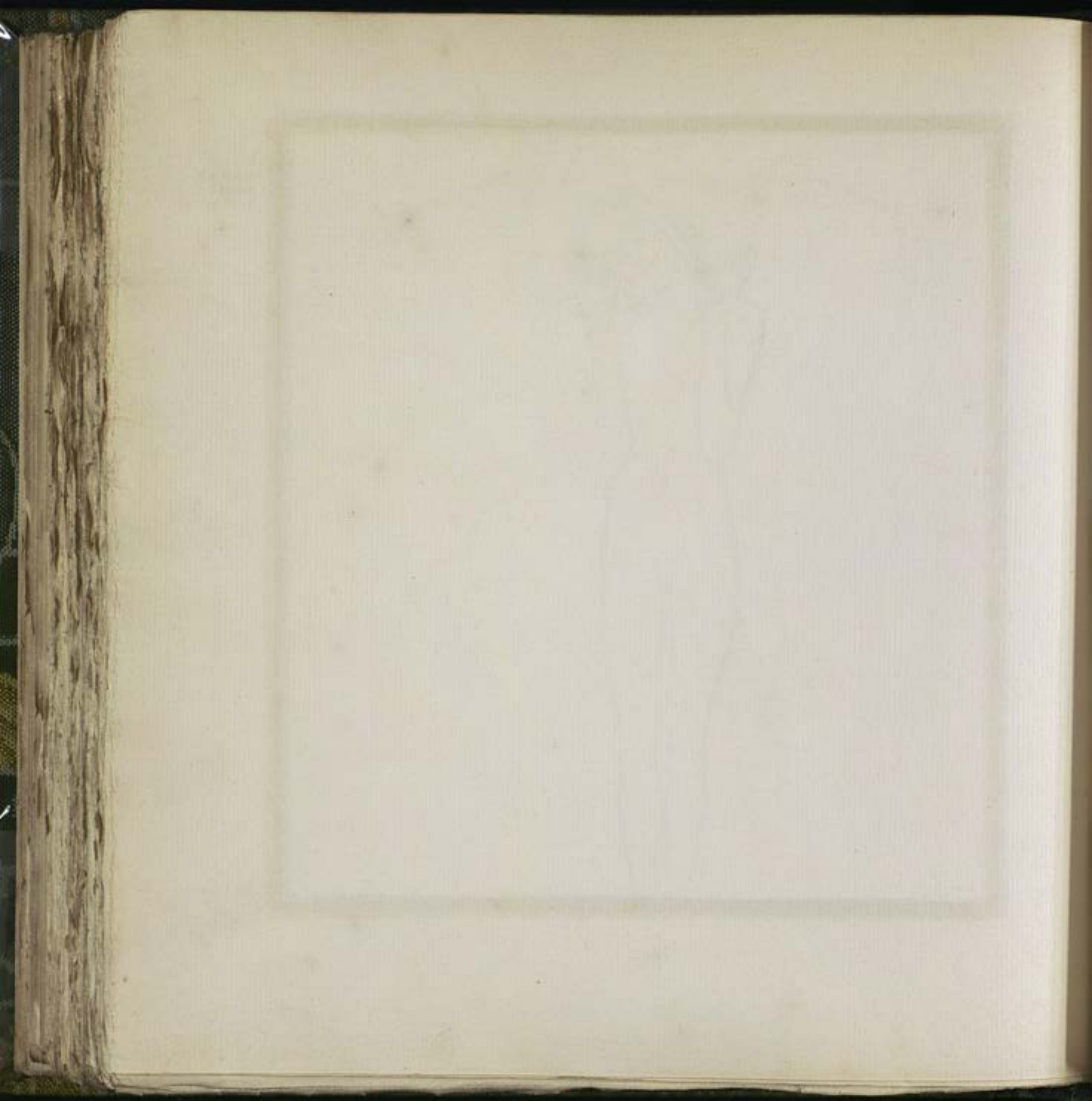


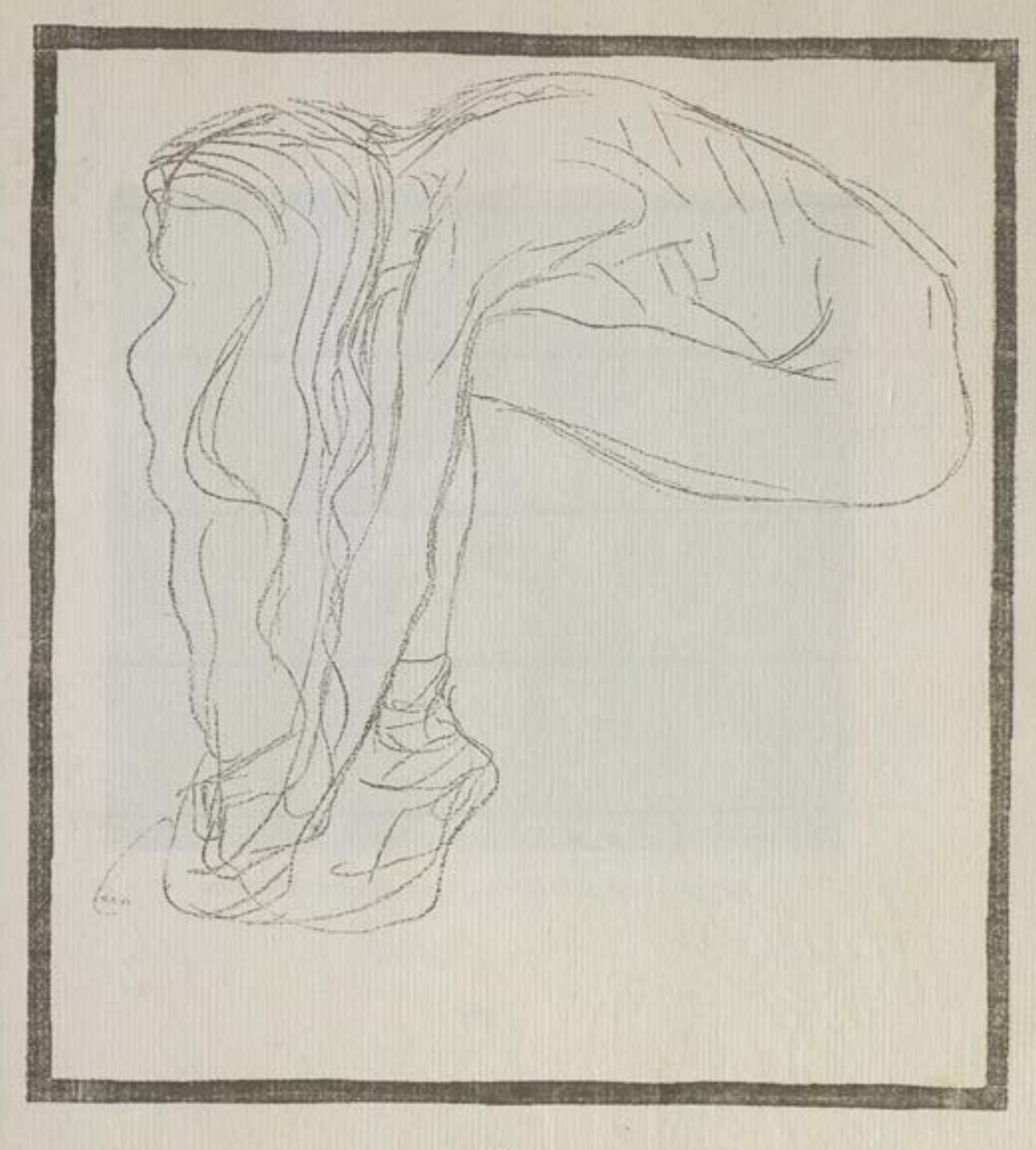
• STUDIE •
GUSTAV
• KLIMT •



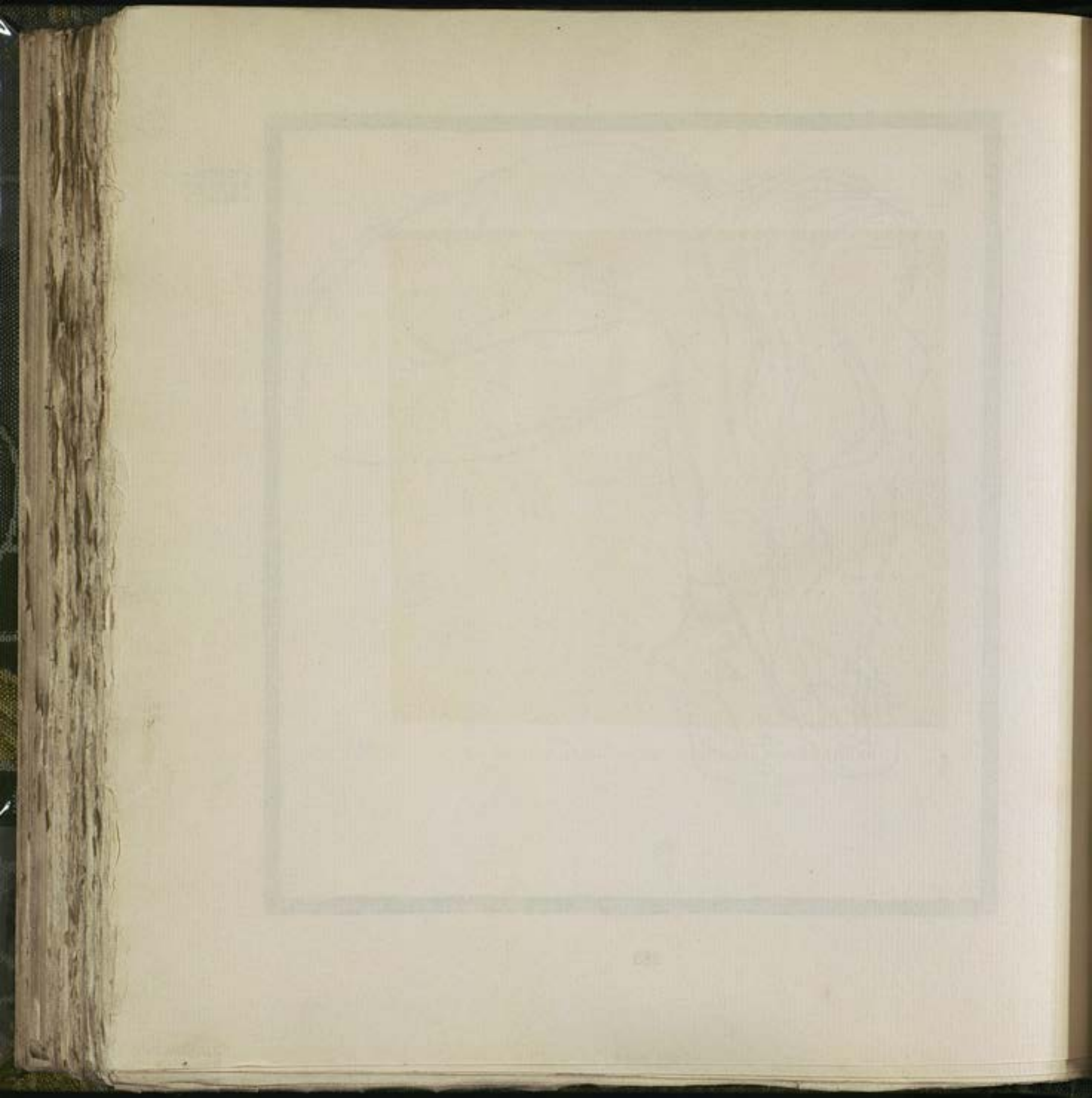


• STUDIE •
GUSTAV
• KLIMT •





• STUDIE •
GUSTAV
• KLIMT •





ORIGINAL-HOLZSCHNITT VON LEOPOLD STOLBA OM.





Original-Holzschnitt
von Karl Müller OM.





Original-Holzschnitt
v. Kolom. Moser OM.



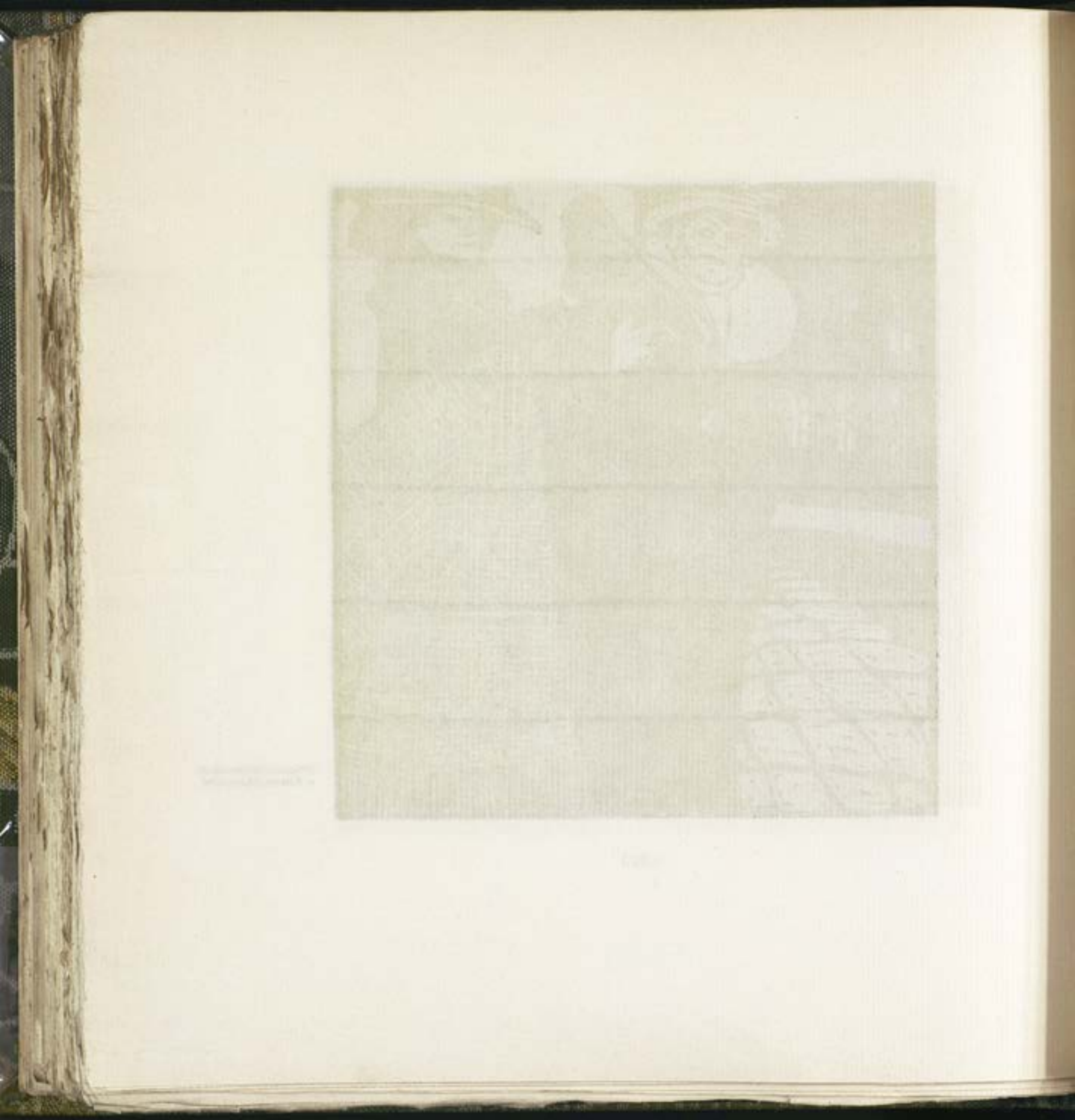


Original-Holzschnitt
von Leop. Stolba OM.





Original-Holzschnitt
v. Kolom. Moser OM.



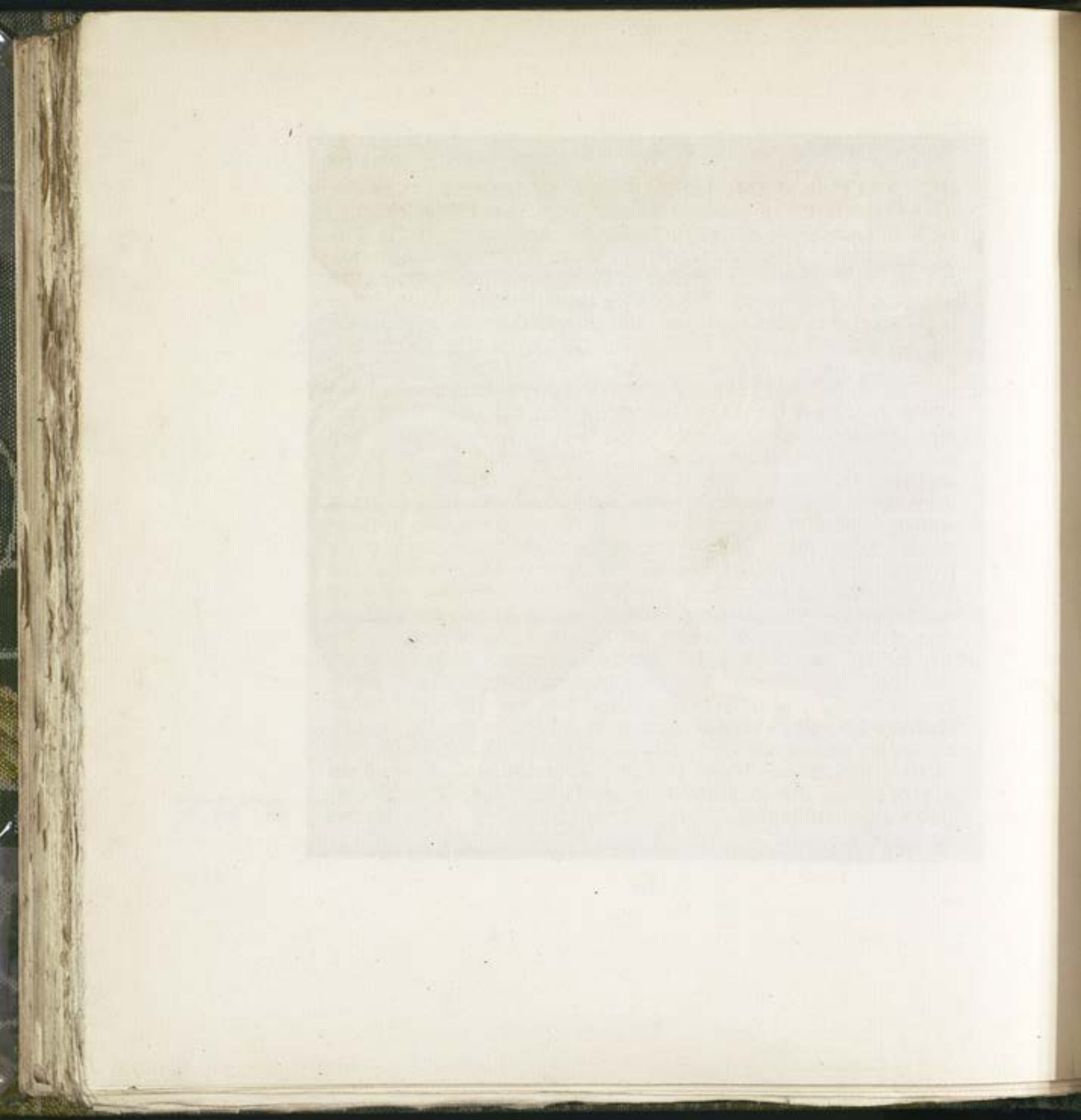


Original-Holzschnitt
v. Friedr. König OM.





Original-Holzschnitt
von F. Andri OM.



MIT dem 24. Hefte dieses Jahrganges tritt Ver sacrum in ein neues Stadium seiner Entwicklung. An Stelle der regelmäßig erscheinenden Hefte tritt eine zwanglose Folge von Veröffentlichungen. So oft es ihr geboten erscheint, wird die Vereinigung gra= phische Werke ihrer Mitglieder dem Publikum zugäng= lich machen oder, wie es schon wiederholt geschehen ist, zu künstlerischen Zeitfragen öffentlich das Wort er= greifen. ◎◎◎

◎ Diese Neuordnung gibt den Anlaß zu einem kurzen Rückblick über die sechs Jahre, die seit der Gründung von Ver sacrum verflossen sind. ◎◎◎

◎ Als wir uns im Jahre 1897 entschlossen hatten, den Bann zu brechen, der auf Wiens Kunstleben lag, schufen wir Ver sacrum in der Absicht, unsere Anschauungen über Buch= kunst praktisch zu erproben, den Mitgliedern, die zufolge der Eigenart ihrer Tätigkeit in unseren Ausstellungen nicht hinreichend zu Wort kommen konnten, ein Feld für ihr Wirken zu schaffen, dem Auslande Kenntnis von unserer Arbeit zu geben und eine fortwährende lebendige Verbin= dung zu besitzen mit jenen hervorragenden Künstlern des Auslandes, die uns als korrespondierende Mitglieder so wertvolle künstlerische Unterstützung boten. ◎◎◎

◎ Aber auch ein Sprachrohr für unsere Ansichten über Kunst sollte Ver sacrum sein, eine Stelle, an der wir rück= sichtslos erwidern und angreifen konnten; endlich ein Mittel, um in weiteren Kreisen Freunde und Feinde zu werben, um die Diskussion anzuregen, um zur Stellung= nahme aufzufordern. ◎◎◎

◷ So wirkten innere und äußere, künstlerische und politische Momente zusammen, um dieses Blatt entstehen zu lassen, das in der Zeitschriftenliteratur eine Sonderstellung einnahm, das von vorneherein nichts gemeinsam haben wollte mit jenen großen bunten Magazinen für den Bedarf des Alltags, die in den letzten Jahren so zahlreich geworden sind und deren mehr oder minder klar erkennbares Vorbild „The Studio" war. ◷◷◷

◷ Einen großen Leserkreis konnte Ver sacrum seiner Natur nach nie gewinnen; bemerkenswert ist jedoch in diesem Punkte, daß in den Abonnentenlisten Ausländer aller Weltteile stets die Mehrzahl bildeten. ◷◷◷

◷ Was das Blatt während der sechs Jahre seines regelmäßigen Erscheinens seinen Lesern geboten hat, zu bewerten, ist nicht unsere Sache; was es uns selbst bedeutet und geholfen hat, was wir alle, die an der Arbeit mitbeteiligt waren, dabei gelernt haben, wissen wir genau. Es ist nicht wenig. Allerdings liegt auch ein gutes Stück Arbeit in diesen sechs Jahrgängen mit ihren 471 eigens für Ver sacrum hergestellten Zeichnungen, 55 Originallithographien und Originalradierungen und 216 Originalholzschnitten. Bedenkt man, daß = abgesehen vom 2. Jahrgange = alle Arbeit der Mitglieder für Ver sacrum unentgeltlich geleistet wurde, so stellen sich diese Bände auch als ein bemerkenswertes Zeugnis jenes Geistes der Selbstlosigkeit dar, welcher die Vorbedingung für alle Erfolge der Vereinigung gebildet hat. ◷◷◷

◷ Wenn nunmehr die Vereinigung den Beschluß faßt, das regelmäßige Erscheinen von Ver sacrum aufzuheben,

so trägt sie damit den geänderten inneren und äußeren Verhältnissen Rechnung. ◎◎◎

◎ Unsere Ansichten über Buchkunst sind durch die harte Arbeit gereift, unser Ausstellungswesen haben wir derart ausgestaltet, daß es die Tätigkeit aller vorhandenen Kräfte gestattet, ja fordert; das Ausland kennt unsere Vereinigung und ihre Ziele; das heimische Publikum hat längst für oder gegen Stellung genommen und die Diskussion ist allgemein geworden. ◎

◎ Den Kundgebungen der Vereinigung zu künstlerischen Tagesfragen werden aber auch die künftigen gelegentlichen Publikationen genügend dienen. ◎◎◎

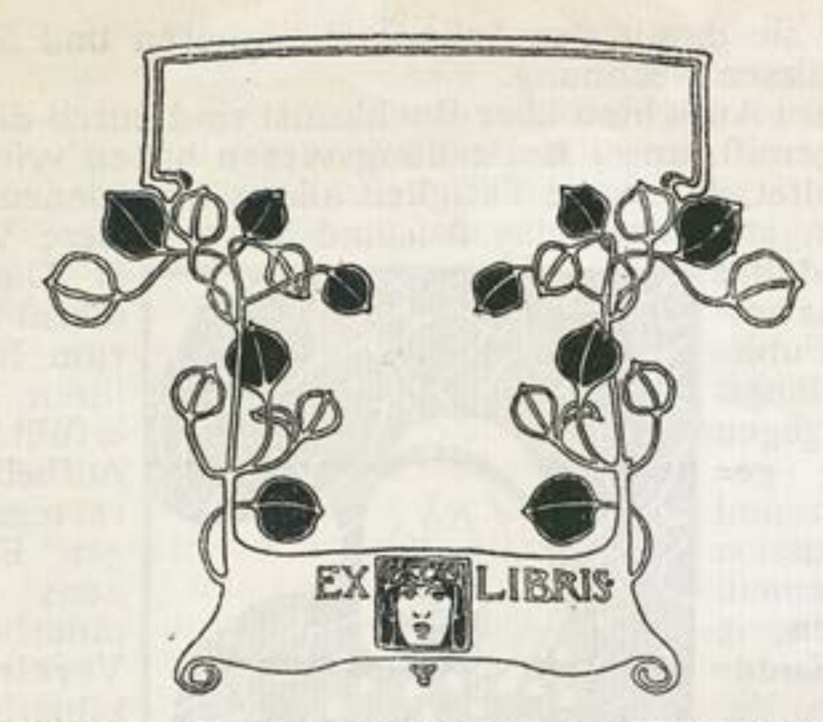


Original-Holzschnitt v. Friedr. König OM.

◎ Die Zeitschrift Ver sacrum hat also ihren Zweck erfüllt und die Aufhebung ihres regelmäßigen Erscheinens macht innerhalb der Vereinigung künstlerische Kräfte frei, deren diese zur Lösung der großen Aufgaben, die sie sich für die Zukunft gestellt hat, bedarf. ◎◎◎ ◎◎◎◎◎◎◎

◎ DAS VER SACRUM=KOMITEE 1903. ◎

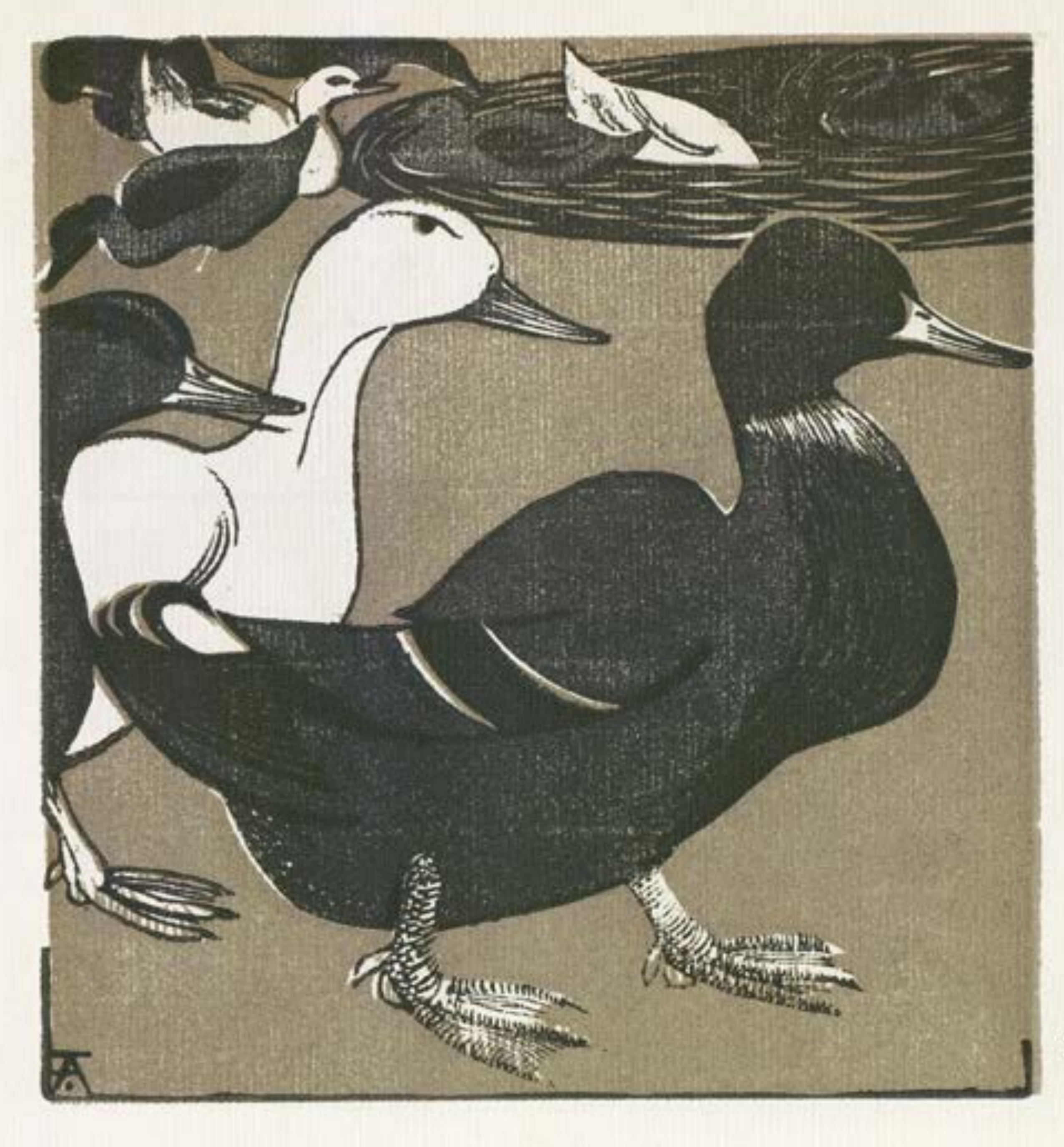
Für V.S. gezeichnet
von J. Hoffmann OM.



Von den im Selbstverlage der Vereinigung erschienenen Jahrgängen sind noch erhältlich und durch das Sekretariat der Vereinigung zu beziehen:

der Jahrgang 1900 zum Preise von . . . K 400.—
der Jahrgang 1901 zum Preise von . . . K 200.—
der Jahrgang 1902 zum Preise von . . . K 50.—
der Jahrgang 1903 zum Preise von . . . K 50.—

ADMINISTRATION „VER SACRUM".



Original-Holzschnitt
von F. Andri OM.





Original-Holz-
• schnitt von •
F. Andri OM.





• • ORIGINAL-HOLZSCHNITT VON LEOPOLD BLAUENSTEINER • •



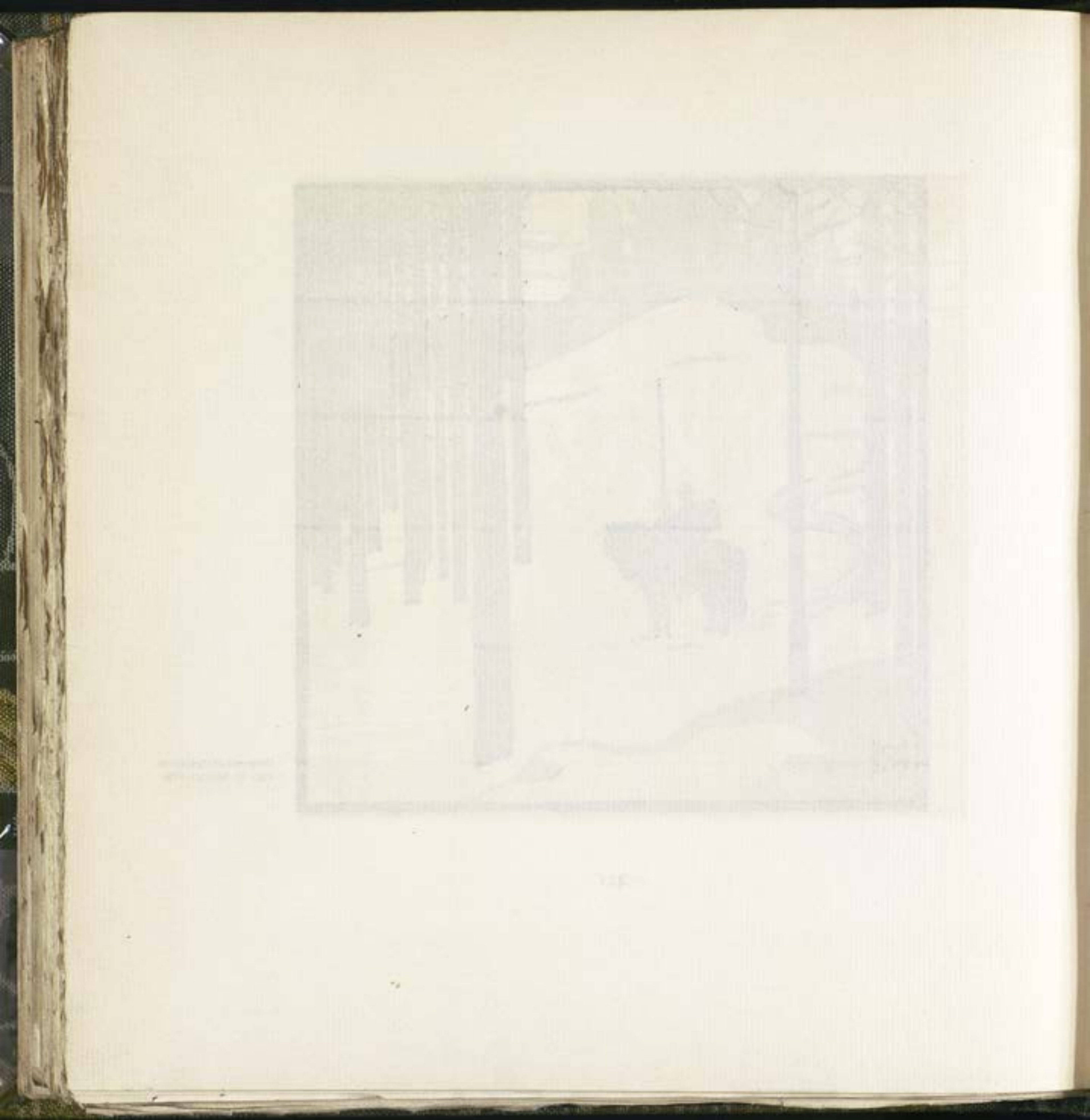


Original-Holzschnitt
v. Friedr. König OM.





Original-Holzschnitt
von C. Müller OM.





Original-Holzschnitt
v. Friedr. König OM.



INHALT.

ORIGINAL=HOLZSCHNITTE.

ZEICHNUNGEN.

LITTERARISCHE BEITRÄGE.

